И. ЗОЛОТУССКИЙ

ОЧНАЯ СТАВКА С ПАМЯТЬЮ

И. ЗОЛОТУССКИЙ

ОЧНАЯ СТАВКА С ПАМЯТЬЮ

Москва
«Современник»
1983

8Р
3-81

Золотусский И. П.

З-81 Очная ставка с памятью.— М.: Современник, 1983.— 288 с.

В своей книге известный критик Игорь Золотусский анализирует творчество современных советских писателей Ф. Абрамова, В. Белова, В. Шукшина, К. Воробьева, В. Семина, В. Быкова, сосредоточив внимание на наиболее ярких произведениях последних лет, их художественной и нравственной проблематике.

Специальный раздел книги посвящен русской классической литературе.

З $\frac{4603010102-189}{М106(03)-83}$ 236—83

ББК83.3Р
8Р

ТРЕПЕТ СЕРДЦА

ОГЛЯНИСЬ С ЛЮБОВЬЮ

(О прозе 70-х годов)

Давайте поделим литературу на десятилетия. Только не забудем всех, ото всех возьмем и, кому надо, поклонимся, потому что по русскому обычаю, отправляясь в путь, принято кланяться дому, земле, на которой вырос, отцу, матери, близким. Не станем отрекаться от пятидесятых, шестидесятых. И там что-то было, кто-то жил и что-то делал — это легло в основание наших теперешних, так сказать, успехов.

Успехи есть, но не станем их преувеличивать. Не станем, по примеру Б. Можаева и В. Рослякова, рассыпать похвалы друг другу и становиться в позицию кукушки и петуха. Б. Можаев (см. «Литературную газету» 1979, № 44) заявляет, что к числу шедевров нашего времени относятся произведения В. Рослякова, В. Росляков (см. «Литературное обозрение» 1980, № 1) — что Б. Можаеву, как и И. А. Гончарову, нужен свой Добролюбов, а у нас его нет.

Добролюбовых нет, но, скажем прямо, нет и Гончаровых. Их не заменит никакой «коллективный гений». «Коллективный гений» — химера, миф, гений еще пока, слава богу, личность. У него есть имя, наконец. С «коллективного гения» взятки гладки, он безымянен, он то, где никто лично не ответствен ни за что.

Поклон тем, кто до нас стал на тернистую дорогу литературы. Кто в свое время сделал, что мог. Кто устоял, кто толкал, толкал эту тележку с грузом, будучи уверенным, что это не сизифов труд.

Оглянемся на них с любовью.

Минувшие десятилетия не минули даром. В литературе, где ранее зияли пустоты, стало тесно. Как бы вновь вошли в этот тесный круг классики, и классики более близкого времени. Литература приблизилась к тому пониманию литера-

туры, которое ей было дано от века: уже забота о форме, об отделке сделалась заботой содержательной, а не оформительской, потребительски оформительской. На форму смотрят с почтением, с почитанием. Уж теперь без достойной формы, без новой формы стыдно появиться в свет.

Литература вернула себе свои права, но она и подвергла их испытанию перед лицом массового спроса. Никогда на Руси массовая литература не занимала столько места. Почти на каждого читателя есть свой писатель. Писателей столько же, сколько читателей. Литература раздвоилась: одна часть, помня высшие образцы творчества, пошла вверх, другая прочно закрепилась на «рынке» спроса и предложения. И читатели разделились. Один читает Плутарха, другой Пикуля, хотя тот, кто читает Плутарха, заглядывает и в Пикуля, ему интересно, чем дышит «рынок». Но это любопытство отстраненное. Читатель как бы говорит читателю: ты читай свое, а я — свое. И писатель вслед за ним писателю: я пишу свое, а ты — свое.

Это разделение труда и сфер влияния вряд ли полезно для общества. Я знаю читателей, которые ничего не слышали о Василии Белове, зато повсеместно известен Юлиан Семенов.

Юлиан Семенов дает интервью, делает фильмы, пишет романы, говорит о своей пожирающей страсти к работе. Что ж, это его выбор.

В одном интервью Ю. Семенов сказал, что он такой-то сценарий писал две недели, такой-то роман три месяца. Для подготовки к «Семнадцати мгновениям весны» ему понадобился год. А другой писатель (тот же Белов) годы молчит, годы простаивает (для читателя), а на самом деле мучительно нащупывает слово правды. Для него «собирание материала» (у Ю. Семенова в этом участвуют разные графы и графини, военные преступники, издатели, магнаты) не пополнение своего кейса фактами, а внутренняя жизнь.

Владимир Гусев (см. «Литературное обозрение, 1980, № 10) уверяет нас, что времена старой литературы прошли. Писатели шестидесятых годов отслужили свое. Похлопав их по плечу (мы, мол, отдаем вам должное), он готов идти дальше. Куда? Туда, где уже нарос некий «второй слой», где играет «новая волна». Он весьма грустит, что этот «второй слой» все еще задавлен истлевшим слоем литературы шестидесятых годов. Это тем более нетерпимо, продолжает он, что «новая волна» — реальность, а шестидесятые годы — воспоминание.

Уже не в первый раз я слышу эти толки о «новой волне» и даже новой словесности (появился и такой термин), которая якобы и есть сегодняшний день литературы, тогда как все остальное — вчерашний день. Говорят об этом, по преимуществу, сами представители «новой волны» — как тот же В. Гусев. Он пишет не только критику, но и романы.

Что же провозглашают практики и теоретики новой словесности? Что у них не все так просто, не все так прямо. Что, может быть, главное у них не в прямом значении того, что они говорят, а в особом **наклоне пера.**

Что же касается времени, то «старые» писатели пишут о старом, они же, романтики (назовем их так), пишут о новом. Они без страха глядят своему времени в глаза.

Но если это так, то почему о них, кроме них самих, никто не пишет? Почему критика продолжает твердить о других, разбирать других? Может быть, потому, что от тех, других (старых), можно кое-что **ждать**, что они своими прежними писаниями дали основание для этих ожиданий?

Критики бывают слепы, но не бывает слепа вся критика. Вот появился В. Крупин — и его сразу услышали. Повесть В. Крупина «Живая вода» вышла в свет в 1980 году. Формально это уже литература нового десятилетия, но зародилась она в прошедшем. Это видно невооруженным глазом. Тут дело не в дате (даты, кстати говоря, нет), а в самом тексте, в ткани художественной, которая не могла соткаться в иные годы.

Потому что тут, с одной стороны, влияние Булгакова и Зощенко, а с другой — Василия Белова и Шукшина. Разные, кажется, влияния, но влияния одного времени, одной эпохи.

Вместе с тем В. Крупин самостоятелен. Он вятский, но он не В. Тендряков, он крестьянский, но не Ф. Абрамов, не В. Белов. Он деревенский и городской, но не В. Шукшин. Он сам по себе. Деревенская, крестьянская культура так слились в нем с городом, что получилось нечто новое — новый талант. И прежде всего — **новый язык.**

Тут наклон пера в сторону правды и в сторону свободы слова. Слово играет у В. Крупина, веселится. Оно и приплясывает иногда. Оно в духе, в настроении. Оно свободно внутри себя, а это поболее, чем заявления о свободе, декларации о свободе. И игра эта не книжная, не теоретическая (как у «романтиков»), а **живая игра.** В ней соки есть, кровь. В прозе В. Крупина **на слух** узнаешь время.

Логика реализма сильно бьет по «новой волне». Не пишут о ней, не спорят. **Не слышат** ее, наконец. Если б была «новая словесность», то был бы и шум вокруг нее. Не помню в литературе случая, чтоб кто-то прямо и откровенно говорил времени правду в глаза, а оно в ответ молчало. Не раздражалось, не нападало на эту правду, а заодно и на авторов ее. Авторы эти пишут и печатаются, их романы и повести появляются в журналах — но где бум? Где синяки и шишки?.. Где гонения на правду? Нет их.

Критик не может жить только старым. Он жадно ждет явления чего-то свежего, как ждет в засушливое лето земля дождя. Томится и пересыхает критика, когда нет нового. Это всерьез.

А пока я перечитываю В. Белова. Читаю В. Семина. Хотел бы перечитать В. Шукшина. Не уверен, что мы о нем сказали все, что можно. Отдаляясь во времени, он не делается меньше в моих глазах, но отдаление позволяет с холодным сердцем понять то, что не могло увидеть горячее сердце. Это отдаление полезно для писателя, еще полезней оно для критики, недаром критика так выдвинулась в последние годы за счет классики, она забрала оттуда столько идей, что их хватит не на одно десятилетие литературы.

Но поговорим об идеях. Гений — богач страшный, говорил Гоголь, бросит в мир истину и осветит ею жизнь на много лет вперед. Таких истин не бросила нам литература семидесятых годов. Она, можно сказать, многие истины погребла, над многими совершила похоронный обряд (без ее помощи они бы не умерли), но к новым переход ее был затруднен, был труден. Новые идеи всегда рождаются реже, чем новый стиль или новое отношение к форме, хотя и отношение к форме тоже идея, перевороты в форме иногда стоят идей.

Юрий Казаков за истекшие годы напечатал один рассказ. Но этот рассказ стоит того, чтобы ввести его в наш обзор.

Ю. Казаков был кумиром шестидесятых годов. Он был кумиром формы, если можно так выразиться. Он ранее других довел ее до совершенства, он, собственно, и родился с этим совершенством, но и этот дар в чистом виде начинал тяготить его. Форма уже предъявляла права на своего создателя. Как ни был хорош стиль Ю. Казакова, он все же мешал, он казался блестящей упаковкой, в которую можно завернуть что угодно.

Рассказ Ю. Казакова «Во сне ты горько плакал» есть

его победа над стилем и над собой. Тут уже не видно оков формы — да и самой формы,— тут все расковано, писатель не закован в стиль, как рыцарь в латы. Рассказ этот — свободное излияние сердца, излияние, которому нет границ, нет запретов, нет намеков к закруглению, которые всегда подает стиль.

Эта победа над стилем кое-чего стоит в литературе. Стиль — символ свободы, символ личности. Но он и деспот, господин Стиль, он тиран. Он лишь вначале приходит как освободитель, потом, входя во вкус, он начинает править своим господином, распоряжаться его волей. Музыка фразы тиранически влияет на ход мысли, музыкальность требует отладки, совпадения начала с концом, конца с началом, она на замок замыкает душу, ставя пределы свободе.

Хемингуэй не смог справиться со своим стилем — тот замучил его. Стиль жизни, стиль поведения, стиль писания создали штамп, который не смог сломить и человек с сильной волей. Стиль Зощенко тяготил Зощенко, недаром он написал «Голубую книгу» — то была попытка вырваться из плена стиля, хотя пребывание в этом плену не сулило Зощенко, кажется, ничего плохого.

Да и читатель здесь не на стороне писателя. Читатель, привыкнув к писателю, ждет от него все того же, он не поощряет переворотов, революций, отказов от прошлого. Он любит в писателе то, что отстоялось, стало нормой, стало именем этого писателя и им самим.

Нет для писателя трудней дела, чем рвать с этим отношением читателя, с этой льстящею дружбой. К тому же страх неизвестности, страх поражения пугает его.

Не всегда такие перевороты дают результат (иные отступления от себя заканчиваются трагически), не всегда пленники спешат покинуть свой плен и радостно пребывают в нем, считая, что их жизнь удалась, и лишь немногим оказывается под силу противостоять себе.

Ломку стилей, ломку способов изображения, соответствующую ломке взглядов и движению души,— вот что я вижу в прозе десятилетия. Ф. Абрамов в «Доме» мешает публицистику с житием, Юрий Трифонов в «Другой жизни» вырывается из пут своей наблюдательности, Елизар Мальцев выступает с повестью «Последнее свидание», где его социологизм (знамя его поколения) спрятан внутрь, притушен, притенен какою-то печалью. Василия Белова захватывает документ, после «Канунов» и проб в драматургии

(по-моему, безуспешных) он создает «Лад» — прозу не прозу, а поэму документалистики, где его лиризм возвеличивает факт, облагораживает факт.

Облагороженный факт — это факт, получивший значение идеи, факт, вставший в контекст истории, как встают у В. Белова в «Ладе» в контекст истории быт, описания ремесел, искусства кружевниц и сапожников, строителей домов и лодок, весь цикл жизни крестьянина. Этот цикл охватывает и круг забот о хлебе, и заботу о хлебе насущном, хлебе духовном, над взращиванием которого крестьянин льет пот.

Стиль — это не только язык, система средств изображения, но и миропонимание — меняется писатель, меняется и стиль. Достаточно небольшого смещения в нем, небольшого отклонения, как тут же отзывается и письмо,— оставаясь в пределах той же языковой стихии, он может уже быть иным.

Так случилось с Ю. Трифоновым. Неожиданно он написал «Другую жизнь» — повесть, которая по фактуре и по героям, по привычке Трифонова копать в одном и том же социальном слое принадлежит, кажется, к его прежним повестям. Но есть в ней и нечто другое. Это другое — сознание иной жизни, другой жизни, второй жизни, которую имеет каждый человек. Он, живя одной жизнью, о ней не догадывается, он может всю жизнь прожить лишь одною жизнью и о другой не догадаться, но это не значит, что ее нет, она дана ему изначально, как дана и способность прозреть.

Все это странно для социального диагноста Трифонова, который привык ставить на факты, на фактические наблюдения, на рентгеноскопию. На рентгеновском снимке **другой жизни** не видно, на нем видна только **эта** жизнь.

Трифоновский рентгеновский взгляд всегда был замораживающе-точен, неопровержимо и страшно точен. Там, где другие (ну, скажем, Шукшин) взрывались, негодовали, сжигали себя вместе со своими героями, он молчал и молча **кивал** на факты.

Такова была его задача, таков был и его **стиль.**

В «Другой жизни» это молчание дает трещину. Повесть эта как бы перебрасывает Трифонова в иное измерение, другая жизнь — это и новая, вторая по счету жизнь героев (оба они, оставив свой дом, образуют новый союз) и это еще какая-то жизнь, иная, не та, что была до сих пор, необъясненная, идеальная.

Пожалуй, в последнем слове разгадка. Трифонов до сей поры строго держался материальности. Критикуя материальность, обличая материальность (даже хотя бы в виде идей),

он имел на другом полюсе (в мыслях) другую материальность, образ «хорошей» идеи во плоти, которая противопоставлялась плохой, возвышалась над плохой. Так отчасти поступала и вся проза шестидесятых годов.

Герои «Другой жизни» не только перемахивают кольцо Москвы, в которое они были тесно вжаты обстоятельствами и автором, но и разрывают какой-то тяготивший их круг, стягивающий мысль обруч.

Холодный взгляд теплеет, и в прозу Трифонова, как гости, являются неопределенность, зыбкая поэзия снов, предчувствий, не находящих четкого обозначения надежд. Что может быть прекраснее веры, надежды и любви? Юрий Трифонов как бы впервые осознает это в «Другой жизни».

Критика более хлопотала вокруг социальных вещей Трифонова, превознося «Старика» и «Дом на набережной». Но «Старик» — это новый вариант «Нетерпения» (но на другом материале), а «Дом на набережной» продолжает традицию обличений, которой сам Трифонов отдал дань в «Обмене» и «Предварительных итогах». В «Старике» меж тем важен современный тип циника материалиста, человека, привыкшего действовать в любых обстоятельствах и во что бы то ни стало до упора, то есть добиваться своего. Циник, уповающий на цинизм жизни, он исходит из того, что всякая там иная жизнь, «другая жизнь», не более как обман, надо делать дело, гнать его до упора и выжимать из этого дела все — все для своего тела, своего удовольствия. Но материальное у Трифонова мстит материальному — на пути героя встает смерть, эта последняя инстанция материальности.

То же и у Шукшина. В рассказе «Осенью» человек, оглядывая свою жизнь, видит, что положил ее на суету, на разговоры, на бестолковщину, заложив за нее любовь и сердечное чувство. И лишь смерть любимой женщины кладет предел его суете. Поздно, но кладет. Душа, обмершая и притерпевшаяся, воскресает, спешит по воспоминаниям обратно, в юность, в молодость, будто превозмогая историческую невозвратимость, неотвратимость.

А Вампилов? У него почти в каждой пьесе смерть, человек ходит вблизи смерти. То герои встречаются возле кладбища, то один из героев играет в оркестре, провожающем покойника в последний путь, то герою на дом присылают похоронный венок. Смерть со своей косой-сортировщицей как бы поджидает всех, зарится на всех. И лишь одна душа человека ей неподвластна.

И то только в том случае, если она знает о себе, догадывается о себе. Человек может прожить жизнь и не знать, что у него есть душа. Но даже если к концу жизни он узнает, что она есть у него, почувствует, что в том месте, где душа (вспомним рассказ Шукшина «Верую!»), **болит**, то жизнь не потеряна, она состоялась, она прожита не зря. Лучше поздно, чем никогда.

Эти упования на душу, эти прямые обращения к душе, как к краеугольному камню нашей памяти, стали знамением литературы семидесятых годов. Раньше как-то все больше кивали на обстоятельства, в них находя корень зла и избавление от всех бед, сейчас центр интереса сдвинулся к душе — к этой невидимой силе, которая, однако, ворочает всем и от которой зависит все.

С этим поворотом в прозу вторглись фантастика, сказка, исторические смещения, перемещения, смесь реального с нереальным, несбыточного со сбыточным. Для кого-то они стали необходимостью, а для кого-то — игрой. Игра всегда веселье, всегда азарт, всегда свобода вдохновения, но и она может быть штампом, стать штампом, если сердце отключено от игры, если это только литературная выучка, литературное передразнивание.

Одно дело игра Булгакова, игра в «Мастере и Маргарите» (где она игра идей, игра самого содержания, которое просто не может избрать иной формы), и игра какого-нибудь доморощенного романиста, который не в силу богатства обратился к фантастике, а в силу бедности. Бедность, прикрывающаяся яркими одеждами формы,— тоже реальность литературы семидесятых годов.

Порваны путы схемы, штампа, но им на смену прибывают новые схемы и новые штампы. Если прежде дурному начальнику противопоставлялся хороший начальник или секретарь парткома, то теперь заблуждающемуся секретарю парткома могут противопоставить целую бригаду. «Классицизм» нового времени по-прежнему жаждет симметрии, геометрии, уравновешивания злого добрым.

Если в прозе шестидесятых годов работала эта инерция, то к концу десятилетия она стала ослабевать, герои-антагонисты (у шестидесятников «отцы» и «дети») канули; человеческое, говоря словами Гоголя, стало слышно *везде*.

У Белова в «Канунах» уж на что классовая война! Мира нет, покой лишь только снится. И в этой атмосфере Белов сводит в смертельном споре Павла Пачина и Игнаху Сопронова — мужика-работника и лентяя с наганом. Сопро-

нов хочет уничтожения Павла, стреляет в него, но и после этого Павел предлагает своему заклятому ненавистнику мир, примирение. «Он шагнул к Сопронову,— пишет Белов.— Безумный нутряной крик, не родив эха, затих над поляной.

Сопронов дрожал словно осиновый лист. Дрожал и пятился в глубину сеновала. Павел вырвал ружье, отбросил и кратко, но, как ему казалось, долго поглядел в оловянные вращающиеся глаза...

Павел повернулся и шагнул прочь. Радость из-за того, что он живет, и какой-то стыд из-за того, что он живет, и обида и жалость ко всему живому на этой земле и опустошающая вселенская горечь — все смешалось вокруг и в нем...»

Так кончается роман. Герой Белова выходит не к ненависти, а к жалости. Убей Павел сейчас Игнаху, он, кажется, перед всеми был бы прав — и перед богом, и перед людьми. «Бей сразу! — кричал ему Игнаха.— Не жалей, сука! Ежели не убьешь, я... я тебя убью все одно... Бей, говорю...»

Павел вдруг оставил его и сел на траву. «Зверь... Зверь, нехристь. За что ненавидит меня? Зверь хоть кого зверем сделает, зверь, зверь, зверь... Уйти надо... Убить велит! Убить? Человека убить?.. Да разве он человек? Убить... Нет... это бога убить... Уйти...»

И Павел уходит. За деревней, на возвышении, он видит построенную им мельницу, вид ее утешает его. «Вечер, а может быть, и ночь стихали вокруг. Шибаниха таинственно и ехидно молчала под круглой, нечаянно ясной луной»

Это последние строки романа. К чему они выведут? В них звучит тревога. Покой нарушен, но ожесточения нет. Безумный нутряной крик Игнахи Сопронова «не рождает эха». Его не слышит народ, вражда не поднимается на призыв вражды, Шибаниха молчит под луной.

В Белове отзываются родные голоса русской классики. Жалость к человеку — не унижающая, а возвышающая человека — это завещано нам оттуда. Поэзия вражды, так долго господствовавшая в литературе, сменяется поэзией мира — и это знак времени.

Впрочем, говоря о мире, нельзя не вспомнить о войне. Война до сих пор является состоянием мира. Война живет в наших чувствах, нашем сознании, нашей памяти и ожидании будущего. Тенью войны закрыта всякая философская мысль, всякое духовное движение. Может ли это не сказываться в литературе?

Две трети русской прозы помнит войну, окликает войну. Никакой роман или рассказ не обходится без того, чтобы эхом не отозвалась в нем война. То она фон, то прошлое, то настоящее.

В конце семидесятых годов стали одна за одной переиздаваться повести К. Воробьева. При жизни Воробьева они тоже печатались, но критика не баловала их. Не раздавался хор похвал, не лился елей лести. Повести К. Воробьева с трудом вырывались на страницы журналов. Трудная была жизнь, трудно, наверное, и писалось, да и писалось о трудном: на всем, что написано К. Воробьевым, лежит печать мученического желания высказаться до конца, ничего не утаить, все выскрести («все выскрести из-под черепа»,— говорил Достоевский) и зажечь читателя так, как жгли его собственную душу воспоминания.

Проза К. Воробьева — проза памяти, наверное, ни у одного из писателей не найдешь столько повторов, столько обратных ходов в прошлое, столь навязчивого разматывания клубка совести. Почти в каждой своей повести К. Воробьев возвращается к детству или к пепелищу детства. Он заворачивает судьбу и просто ну́дит ее оглянуться — оглянуться в том числе и на войну. «Убиты под Москвой» и «Крик» сейчас получили новую жизнь — нет автора, но есть его голос, он трагичен, надрывен, он испепеляюще прост, но с ним война возвращается к нам без осветляющего ореола доблести. Потому что доблесть состоит в кровоточении памяти, жжении помнящей все памяти. Голос К. Воробьева жесток, но он и горделив, он срывает флер с войны, тот флер, которым стала облекаться она в иных писаниях, обволакиваясь некоей поэзией, некоей расслабляющей сладостью.

Формы не видно в повестях К. Воробьева, ее как бы подавляет крик совести. И это открытое противостояние совести автора и совести читателя — то очищающее наследие шестидесятых годов, которое не может быть забыто. Не преодолено оно семидесятыми и не будет преодолено.

Потому что литература никогда не утеряет прямых отношений с читателем. Потому что значение колокола на башне вечевой остается ее высшим значением. Литература, уклоняющаяся от этих обязанностей, перестает быть литературой.

Д. С. Лихачев в своем предисловии к «Изборнику» — сборнику древнерусских писателей — пишет, что роднящей все их сочинения чертой было чувство единства человека

и мира, истории и настоящего времени, единства материальных забот человека и его духовного противоборства.

На это *единство* нацелена русская проза и сегодня. Счастье, что у нее есть такой тыл. Что, несмотря на провалы, связь не прерывается, огонь не гаснет. Как от свечи к свече передается он от писателя к писателю.

Перебирая сейчас книги, которые я прочитал в семидесятые годы, назову еще одно имя — Юрий Додолев. В 1972 году он напечатал повесть «Что было, то было».

Повесть эта заполнила пробел в литературе о войне, точнее, о послевоенном времени.

А то были горькие годы. Все искали какого-то места, где можно было бы прочно обосноваться, найти работу, дом, семью. Многие дома были разорены, семьи развеяны, и не верилось в то, что удастся снова все вернуть, укрепить, поставить на место. Полстраны было в те годы на колесах. Возвращались из эвакуации, возвращались с войны, находили и не находили близких, а если и находили, то не узнавали: и сами изменились, и те изменились. Это была эпоха драматическая, эпоха перехода, когда все — и воевавшие, и невоевавшие — не знали, как жить. Так, как жили до войны, жить было невозможно, так, как жили во время войны, тоже. Надо было все начинать сначала, а война еще висела камнем на душе, давила, не отпускала. Чувство освобождения соединялось с чувством стесненности, неустройства, незнания, что делать и как относиться к себе и к людям.

Это незнание, колебание, метание души, сбросившей иго войны и желающей обновления, праздника, счастья, и вместе с тем страшащейся счастья (отвыкли от него в войну), и показал Ю. Додолев.

Герои «Что было, то было» ищут конца одиночеству, неприкаянности, неустроенности. Они влекутся друг к другу вопреки недоверию, отвыканию, одичанию, которое тоже есть мета войны. Бывший тыл и бывший фронт часто говорят на разных языках, им нужно прижиться, сжиться, отделяющее их расстояние должно затянуться, как затягивается новой кожей заживающая рана.

Эту рану в повести Ю. Додолева врачует любовь. Его героиня Валька расцвела в голодное время любви. То было время голода на любовь, и все принималось за любовь, как каждая корка хлеба, мороженая картофелина считалась едой. Валька готова стать этой картофелиной, этой случайной коркой, которой утоляют голод. Ей жаль людей. Она не распутница, она грешница. Но ее грех высок, беспорочен,

ибо тепло, отданное ею, переносится в охолодавшие за войну души, согревая их. Валька мадонна сорок пятого года, и написана она Ю. Дополевым как мадонна, как святая.

Такие напоминания о том, «что было», бесценны. Они доносят до нас дыхание тех лет, которые уже без помощи слова не вернутся к нам, не объявятся, не явятся. Литература — незатихающая память. Где у народа болит, там и у нее болит. Как бы ни совершенствовала она свои средства, как бы далеко ни уходила в изощрении формы, как бы при этом ни возвышалась над своим прошлым, она должна помнить о том, что поднимает ее вверх,— о чувстве боли.

Боль за всякую причиненную человеку боль — ее крест и ее боль.

ОЧНАЯ СТАВКА С ПАМЯТЬЮ

Несколько раз принимался я писать о К. Воробьеве и всякий раз оставлял: слишком высокую ноту приходится брать, хочется подхватить его крик, удержать на высоте, но не хватает сил, недостает напряжения. Страшно сорвать голос. В этом смысле проза К. Воробьева особая. Те же законы прозы, те же сюжет, композиция, характер, но интонация не та, интонация какая-то другая — с первых строк резко взыскующая, истово реющая в полете совести. В нравственном поле воробьевской прозы все перенапряжено, все жжет и горит и требует в ответ жжения и горения.

К. Воробьев старше меня на тринадцать лет. Но между нами пролегла эпоха. Его герои в 1928 году за бороной бегают, а меня еще нет. Они уже голодают, набивают пузо горохом в коммуне, а я не родился. Они оступаются, совершают свои первые проступки, плачут и прозревают от потерянной веры, а я младенец. Они сироты, а у меня отец и мать.

И лишь в конце тридцатых наши судьбы сближаются: сиротею и я, война бросает меня в детдом, а их на фронт.

С той поры сердце у нас болит по одному, отзывается на одно — в тылу мы, пацаны, слышим фронт, видим фронт, страдаем за фронт.

Проходит время, и жажда правды о прошлом сводит нас во второй раз. На этот раз слово дано им, на весах жизни

и смерти взвесившим, что стоит правда и ложь. Они выходят на очную ставку с памятью, и вместе с ними выходим и мы, которым эта память нужна как хлеб, как воздух.

На этом пересечении сближения детства и позднего взросления и закрепляется наша связь. Отныне мы навсегда повязаны одним, преданы одному, хотя и с той и с другой стороны нас ждут потери.

К. Воробьев — одно из приобретений этого братства, причем приобретение последних лет. Странно: его повести выходили и печатались, но имя его и книги не были в ходу. Может быть, потому, что слишком горькая правда была заключена в них. Повесть «Убиты под Москвой» была напечатана в «Новом мире» в 1963 году. С тех пор имя К. Воробьева запомнилось, но отошло куда-то на край сознания, как имя редкое, одинокое. В повести «Почем в Ракитном радости» герой, вернувшийся после долгого отсутствия в родную деревню, встретив там своего дядю, говорит ему: «Я хороший писатель... Я хороший писатель... Я не плохой писатель, дядя Мирон!»

Есть в этом самооправдании что-то личное.

Кузьма Останков (так зовут героя) хочет убедить себя, а не дядю Мирона, что еще не все потеряно, что его час настанет. Делая свое дело и делая его в безвестности, он надеется, что его проза дойдет до читателя.

К. Воробьев в отношении своей судьбы оказался пророком. Не прошло и пяти лет со времени его смерти, как имя К. Воробьева сделалось в литературе символом чести. Его рассказы и повести, как бы возвращаясь к нам, говорят: он был хороший писатель. Он был очень хороший писатель. Он был прекрасный писатель.

Константин Воробьев не услышит этих слов. Но пусть услышит их читатель. Мы открываем сейчас К. Воробьева, как после войны открывали Брест, как отрывали из-под руин то, что было погребено под ними. Уже и иных могил не стало видно, одна утрамбованная земля блестела на месте их, но мертвые встали во весь рост и заговорили во всеуслышание.

Рост героев К. Воробьева — это высокий рост, гордый рост. Это рост, по которому набирали до войны в кремлевские курсанты. Это рост героев повести «Убиты под Москвой», рост Кузьмы Останкова, рост Кондратьева из рассказа «Чертов палец».

Гордость — и их душевный постулат. Трудно быть гордым, слишком дорого обходится им гордость. За гордость

не гладят по головке, не награждают. От гордых стараются избавиться. Да и они сами, не терпя лжи, готовы свершить суд над собой.

Так свершает его капитан Рюмин в повести «Убиты под Москвой». Рота кремлевских курсантов, которой он командовал, полегла не по его вине. Но он принимает вину за ее гибель на себя. Это он не сказал роте, что она попала в окружение, это он повел ее на верную смерть. Впрочем, еще раньше до этого на верную смерть его и его роту послали другие. Но Рюмин не хочет валить вину на этих других. На того майора спецвойск, который «со щупающей душу усмешкой» послал их в бой. Он принял весь позор и всю боль на себя.

«Все,— старчески сказал он», когда они остались вдвоем с Алексеем Ястребовым, глядя на оставшихся в живых курсантов роты. «За это нас нельзя простить. Никогда!»

Романтический максимализм Рюмина, как и его последний поступок — самоубийство,— естественное завершение его жизни, прожитой в преданности идее, усомниться в которой выше его сил.

Несколько таких гордых личностей являются в повестях и рассказах К. Воробьева. Это Момич в «Тетке Егорихе», дядя Мирон в повести «Почем в Ракитном радости», лейтенант Воронов из «Седого тополя», Синель из «Синели». Жизнь обломала о них свои зубы, лязгнула по каменной твердости их характеров и отступилась. Устояла в своей гордости тетка Егориха, нежная, ласковая тетка Егориха, которую на церковной паперти застрелил фанатик Голуб. Похоронили тетку Егориху возле одинокого дерева, на краю кладбища. Дерево то было «колючее, шатристое, с черным комом давнего сорочиного гнезда на макушке. В рассветной мути дерево казалось маленькой церковкой с куполком без креста».

Это дерево и могила под ним напоминают другое дерево и другую могилу — могилу капитана Рюмина под одиноким кленом на опушке подмосковного леса.

Немецкие танки раздавили роту, которая храбро дралась, но ничего не могла поделать против них со своими бутылками с горючей смесью и самозарядными винтовками. Она задержала эти танки, но полегла.

И мертвое тело Рюмина, которое не успели зарыть в могилу, тоже раздавил танк.

«Танки показались в северной стороне поля, и стрелял лишь тот, что шел на скирды, а второй м о л ч а л (разрядка в цитатах здесь и далее моя.—*И. З.*) и двигался

к опушке леса. Алексей видел, как курсанты, несшие Рюмина, повернули назад, в скирды, и капитана уносил уже только один — курсант из третьего взвода. Он тащил его на спине, как мешок, и голова мертвого держалась очень прямо, и каска сидела на ней удивительно по-рюмински — чуть-чуть набекрень. Не переставая думать, как положить Рюмина — головой на север или на юг,— Алексей вылез из могилы и сначала собрал шинели, потом винтовки, автомат и бутылки с бензином, и все это не с б р о с и л, а с л о ж и л в углу могилы. М о л ч а в ш и й танк достиг опушки и шел теперь вдоль нее к Алексею, поводя из стороны в сторону коротким хоботком орудия. Он был еще сравнительно далеко, а второй е л о з и л уже между скирдами, и из крайнего, куда спрятались курсанты, нехотя выбивался, повисая над землей, сырой желтый дымок. П о ч т и р а в н о д у ш н о Алексей отвел от него глаза и в с т а л л и ц о м к приближающемуся танку, затем н е с п е ш а вынул рюминский пистолет и зачем-то положил его на край могилы у своего правого локтя. Наклоняясь за бутылкой, он увидел испачканные глиной голенища сапог и колени и с п е р в а п о ч и с т и л и х, а потом уже выпрямился. До танка оставалось несколько метров,— Алексей хорошо различал теперь крутой скос его с т а л ь н о г о л б а, ручьями лившиеся отполированные траки гусениц и, снова болезненно-остро ощутив тут присутствие своего детства, забыв все слова, нажитые без деда Матвея, пронзительно, но никому не слышно крикнул:

— Я тебя, матери твоей черт! Я тебя зараз!..»

В этой сцене преобладает молчание. Танк молча движется на человека, но и человек н е с п е ш а готовится ко встрече с танком. Молчание силы наталкивается на молчание еще большей силы, еще более страшной силы, потому что то сила духа.

Домовитость и бережливость, с какой Алексей Ястребов складывает все в углу могилы, а не швыряет, не бросает как попало, это домовитость крестьянина. Как и все герои К. Воробьева, он курский мужик. Точнее, сын курского мужика, в тридцатые годы ушедший из деревни. Прошло время, и Алексей забыл, откуда он. Он стал одним из тех, на ком сияют одинаковые кубари в петлицах и поскрипывают одинаковые ремни. Но в минуту, когда ему пришлось встать навстречу танку, он вспомнил, откуда он родом. Он вспомнил и деда Матвея, заменившего ему отца, и свою Курщину, и слова детства. К нему вернулась память.

Память — поддержка и опора героев К. Воробьева. Но

она и кровоточащий источник. «Темное и нелюбимое прошлое»,— говорит о своем прошлом Кузьма Останков. Но именно к этому прошлому его страстно влечет. Влечет неудержимо, упрямо и как-то зло. Как будто рассчитаться хочет он с прошлым, все до конца с ним выяснить, выскрести все из памяти до последнего поскребышка и чистым предстать перед высшим судом.

История злопамятней народа, сказал Н. Карамзин. Народ забывает свои обиды, свои потери. Могилы зарастают травой — как зарастает могила матери героя рассказа «Чертов палец» на заброшенном деревенском погосте,— нарождаются новые поколения, которые не хотят знать того, что было. Они эгоистически ставят себя в центр мира, не подозревая, что и им придется оглянуться назад. Так лучше это сделать раньше, если можно, говорит К. Воробьев. Лучше это сделать при жизни, нежели предоставить это историкам.

Когда-нибудь, когда будет составляться летопись жизни современного человека, в нее занесут несколько строк и из К. Воробьева. Без них эта летопись не обойдется.

Герой К. Воробьева по природе стоик, но право высказаться он оставляет за собой. Он готов все перетерпеть и пережить в себе, но до поры до времени. Капитан Рюмин тоже высказывается перед смертью. Момич молчит-молчит да и выкладывает все Голубу. Кузьма Останков и дядя Мирон, встретившись после долгой разлуки, ставят точки над «и» в оценке прожитой жизни.

Но еще сильнее, чем слова, говорят их чувства. Проза К. Воробьева раскалена от воспоминаний. Она похожа на оголенный электрический провод и небезопасна на ощупь. Тут каждое слово — правда — и вся правда.

Ущемления правды, **неполной** правды более всего страшится К. Воробьев. Его герои просто помешаны на полноте правды, на ее праве существовать. Они и своего существования не мыслят без ее торжества.

В памяти героев К. Воробьева всплывает одно и то же: деревня, война, плен, побег из плена.

И бегут у К. Воробьева из плена одним и тем же способом: выбрасываются из окна вагона на насыпь, не зная, попадут ли под колеса поезда или под автоматный огонь. И в лагере для пленных ходят в одном и том же — в бумажном мешке вместо гимнастерки, и один и тот же тополь посреди лагерного двора вспоминается им. И — вытоптанная земля вокруг этого тополя, на которой ни пушинки, потому что тополиный пух — это пища, его заталкивают

в рот, им давятся, мешая со слюной, глотают, чтоб хоть что-то попало в желудок.

Детская память вытаскивает из небытия коммуну, барский дом с колоннами, с пустыми огромными залами и высокими потолками, гул голосов под этими потолками, койки коммунаров на паркетном полу. Сизый дым идет из трубы — там наверху, в столовой, варят горох. В запертом сундуке томится курица, которую тетка Егориха и ее племянник привезли с собой из дому. Она все несет и несет яйца и квохчет, но света нет, пищи нет, нет стекляшек и камушков, и яйца получаются без скорлупы, голые. Председатель Лесняк, чей орден на гимнастерке поблескивает «обезволивающим блеском», сидит, не снимая фуражки, во главе стола и ест гороховую гущу.

И так же поблескивают пустые цинковые миски, стоящие рядом с ним. Страх, немота, редкие всплески смеха, разговоров, томление безделия, томление по покинутым хатам, мираж пруда, в котором отражается дом с колоннами,— будто совершенно иной, из сказки.

Сказка в пруду, в зеркале пруда, а наяву — сизый дым из трубы, удары по рейке, сзывающие на работу, и слезы мальчика, который, как та курица, хочет вырваться прочь, на волю.

Нить из двадцатых годов перебрасывается в тридцатые, потом в сороковые. И перед нами вновь встает война — боль болей Константина Воробьева.

И мы видим двор возле каких-то складов и колышущуюся толпу пленных на морозе, отталкивающую от себя вновь прибывших, слышим гул живых голосов в складе, запертом изнутри,— там, храня тепло, люди жмутся друг к другу, и штабеля трупов у стены склада, и живую лошадь, которую буквально на глазах у нас разрывают на части, чтоб тут же съесть, согреться теплым, дымящимся на холоде мясом — в него впивается зубами погибающий от потери крови лейтенант.

«Um Gottes willen!» — кричит умирающий немец, держась руками за обнаженное лезвие штыка, который по рукоятку вошел ему в живот,— он держится за этот штык, как за спасение, спасение от боли, от страха смерти, как за что-то, что он не хочет отдавать, потому что это уже вошло в него, стало им. А курсант, воткнувший в него этот штык, тянет и тянет его на себя, и рубиновое от крови лезвие трудно поддается, немец все хватается и хватается за него руками и просит: «Оставьте, господин офицер. Ради бога!» «Ни на каком

суде никому и никогда,— пишет К. Воробьев,— Алексей не посмел бы признаться в том коротком и остро-пронзительном взрыве ярости и отвращения, которые он испытал к курсанту, разгадав чем-то тайным в себе темный смысл фразы поверженного немца.

— Стреляй скорей в него! Ну?! — стонуще крикнул он, и разом с глухим захлебным выстрелом ему явственно послышался противный мягкий звук, похожий на удар палкой по влажной земле».

Нет, не такою представлялась Алексею Ястребову война. Первый бой, который снился ему, как победа под крики «Ура!», протекает совсем иначе. Взвод не кричит «Ура!», а «орет» «бессловесно и жутко», и крик этот потом переходит в вой, потому что ничего вокруг понять нельзя, потому что чувства сумасшедше перескакивают в другое состояние, потому что хочется хотя бы в вое слиться со всеми, почувствовать себя частью в с е х.

Это отделение частного сознания от сознания всех и вместе с тем желание частного сознания слиться с общим сознанием в бою, как никем в нашей прозе, показано К. Воробьевым. Герой существует как бы на перепадах этого отделения и слияния, перебрасывается внутренне из одного состояния в другое, то возвышаясь и падая, то высветляясь, то уходя во тьму.

Повесть «Убиты под Москвой» — образец кристаллического ясновидения и кристаллической чистоты формы, точно соответствующей чистоте смысла. Это повесть о прозрении от слепоты и о доблести, преодолевающей в себе боль слепоты, боль мести за слепоту.

Мальчишка-лейтенант к концу ее становится мужчиной. Это он подбивает танк, и он уходит с трофейным автоматом в глубь леса, чтоб набрести на рассеявшихся в окружении своих.

Он остается жить для того, чтобы воевать. Но он остается жить и для того, чтобы п о м н и т ь.

«Он почти физически ощутил,— пишет К. Воробьев об Алексее Ястребове,— как растаяла в нем тень страха перед собственной смертью. Теперь она стояла перед ним как дальняя и безразличная ему родня-нищенка, но рядом с нею и ближе к нему встало его детство...» После того что пережил Алексей в ночном бою, после смерти капитана Рюмина, который умер у него на руках, после всего, что произошло с его ротой, ему п о ч т и в с е р а в н о — и он поднимается навстречу танку. Сцена эта написана

К. Воробьевым с разрывающей душу ясностью и напряжением. Звук как будто выключен, и только в конце тяготящее и нарастающее молчание обрывается криком.

Что-то меняется в Алексее Ястребове. Что-то меняется и в Рюмине перед смертью. Мальчик-рыцарь, отстраненно державшийся по отношению к курсантам, как бы стерегший в отдалении свою честь, он неожиданно приближается к ним. Ш т а м п капитана Рюмина — его фуражка, надетая набекрень, туго натянутые на руки перчатки, прут-стек, которым он постукивал по голенищам, строгий взгляд — исчезает. Рюмин как-то «виновато» смотрит на Алексея Ястребова.

«Несколько минут они молчали. Лицо Рюмина сохраняло прежнее выражение... он сидел теперь затаенно-тихий, как бы во что-то вслушиваясь или силясь постигнуть ускользающую от него мысль, и как только это удалось ему, черты лица его сразу обмякли и он как-то с о ж а л е ю щ е-л ю б о в н о посмотрел в глаза Алексею».

И все же не пожалей Рюмина курсанты — из тех, что остались в живых,— может, он бы и остался жив. Он-то рассчитывал на их гнев и справедливое осуждение. Но они простили его. И Ястребов простил, и рота. И этого не мог пережить гордый капитан Рюмин. Он сам наказал себя. Тогда-то и раздался в тишине утра его «притушенный, до конца не окрепший выстрел». Он выстрелил себе в сердце.

Сам звук этого выстрела последней болью проносится над его судьбой.

«Рюмин лежал на спине,— заканчивает этот эпизод К. Воробьев.— Левая бровь его была удивленно вскинута, а расширенные глаза осмысленно глядели... Он часто и слабо икал, выталкивая языком сквозь белеющие зубы розоватую пену, и правой рукой, откинутой далеко в сторону, зажимал пучок клевера. Все это Алексей вобрал в один короткий обыскивающий взгляд, и, когда он позвал капитана и подхватил его под мышки, по всему телу Рюмина прошла бурная и живая дрожь, но тело тут же опало и налилось тяжестью, а глаза вспугнуто померкли.

Это было впервые, когда Алексей не устрашился мертвого. Наоборот, он испытывал какую-то странную б л и з о с т ь и с о г л а с н о с т ь к той таинственно-неподвижной позе Рюмина, в которой он лежал, и то, что он сделал, не вызывало у Алексея ни протеста, ни жалости».

Близость и согласность, которые испытывает Алексей Ястребов по отношению к позе мертвого своего товарища,—

это высшее чувство, которое способна пережить по отношению к смерти жизнь. Это то, что никакими другими словами объяснить невозможно.

Проза Константина Воробьева точна и жестка в подробностях. Но она столь же жестка и в целом. Она ничего не хочет утаить, упустить, урезать ради общего монтажа. Для нее такой монтаж — отступничество, предательство. Память памяти рознь. Иная память, как режиссер, отбирает из прошлого лишь нужное, лишь выигрышное. Лишь то из прошлого, что и в настоящем может составить капитал. Это память-конформистка. Память героев К. Воробьева лучше на костер пойдет, но не даст совершить над собой такого насилия.

Позора сломленности, позора отступничества, позора замалчивания правды не приемлют герои К. Воробьева. Вот отчего интонация его прозы часто срывается на крик, граничит с криком. Крик — это громкий голос, освободившийся голос. Это право в полную силу говорить все обо всем.

Одна из повестей К. Воробьева так и названа коротко — «Крик».

Я поставил бы ее рядом с повестью «Убиты под Москвой», а также рядом с лучшими страницами русской прозы о войне. Как поставил бы «Тетку Егориху» рядом с прозой Андрея Платонова о деревне двадцатых — тридцатых годов.

«Никто не забыт и ничто не забыто» — эти слова мы часто читаем на красных полотнищах. Их повсеместно относят к войне, к павшим на войне. Константин Воробьев склонен распространить этот святой закон на тех, кто пал и не на войне. Кто погиб, как тетка Егориха, кто умер от голода в 30-е годы, как отец героя рассказа «Чертов палец», кто, как дядя Мирон и Момич, надолго исчез из родного дома.

Все сюжеты у К. Воробьева сматываются в один клубок. Человек возвращается домой. Человек в памяти возвращается к пережитому. На очной ставке с памятью он пытает себя, пытает и казнит без свидетелей, а уж со свидетелями встречается потом.

Свидетели эти — его земляки, родная хата, могила матери, женщина, которую он когда-то любил.

Прошлого не вернешь, но можно вернуться с прошлым. Можно пронести его в сердце. Повести и рассказы К. Воробьева — это повествования о возвращении блудного сына в родные места и о возвращении блуждающей в потемках памяти, которая ищет свои истоки, хочет воссоединиться

с ними, прилепиться к ним. Память наводит мосты, соединяет разорванное, латает провалы в сознании, провалы и обрывы во времени. Она и всей жизни, прожитой все-таки не зря, придает смысл.

В очных ставках с памятью, которые устраивает своим героям К. Воробьев, почти нет места женщине. Женщины являются в его прозе со смущением на лице и ненадолго. Женский смягчающий вздох покрывается мужскими рыданиями, мужским клекотом, когда мужчина, не умея плакать, все же плачет.

В прозе К. Воробьева почти нет чувственной любви. Любовь целомудренно-аскетична, она стыдится себя, она как бы не к месту. Как до самых бровей повязана платком тетка Егориха, так повязана в своих чувствах у К. Воробьева и женщина. Раз или два пройдется тетка Егориха за огородами с Момичем, раз споют они песню в присутствии мальчика — и все. Женщина у К. Воробьева если и любит, то больше страдает, сострадает, чем наслаждается любовью. То же и мужчина.

Так в «Крике», так в «Чертовом пальце», в «Синели» и в повести «Почем в Ракитном радости».

Когда-то в детстве Стенюха и Кондратьев («Чертов палец») катались вместе с горы на лопате. Стенюха тогда «была уже раскулаченная», и мальчик Кондратьев жалел ее, подкладывал ей на снег, когда лезли в гору, дешевые «ланпасеты», то есть монпансье. Ту ласку Стенюха не забыла.

Когда они встретились спустя много лет в родной хате Кондратьева, она напомнила ему об этом.

«Стенюха все еще стояла на лавке, Кондратьев подошел к ней, и она, неловко спрыгнув на пол, подала ему «чертов палец».

— Не помнишь?

Он взял ее руку, покрытую сухой цыпковой шелушью, и поцеловал...

— Совсем-совсем не помнишь? — по-девчоночьи обиженно замигала ресницами Стенюха, удерживая на весу, как зашибленную, руку, которую поцеловал Кондратьев».

Оба они уже забыли, что такое любовь. Забыли, как любят, как говорят о любви. Что-то детское и неумелое видится в их попытках объясниться, сблизиться, открыться друг другу.

Кондратьев уходит от Стенюхи и напивается. А утром,

проснувшись, вспоминает, что обещал подвезти ее в райцентр.

«Он догнал ее в Кобыльем Логу,— пишет К. Воробьев,— в выгонной балке верстах в пяти от села, по пути в Суслонку. На ней было длинное голубое платье и коверкотовый мужской пиджак, а на голове блиновидный красный берет. Она шла по середине дороги валким размашистым шагом, кренясь под большим узлом, завернутым в темный полушалок, и когда оглянулась на машину, то сронила его с плеча и понесла в руке, и ступать стала мелко и спутанно, то и дело поправляя берет, сгоняя его на ухо. Кондратьев на предельной скорости обошел ее и так затормозил, что машину развернуло поперек дороги. Он молча, рывком отобрал у Стенюхи узел и кинул его на заднее сиденье.

— Дура! Глупая! — клекотно сказал он, когда она уселась, и со стиснутыми зубами, неожиданно и издали поцеловал ее в лоб. Она беспомощно охнула, ткнулась ему головой в грудь и заплакала. Кондратьев распахнул полы своего пиджака и накрыл, укутал им голову Стенюхи, туго обняв ее плоские, неподатливые плечи. Она совсем ушла к нему под мышку и плакала там уже в голос — благодарно, щедро и неуемно, и сам Кондратьев рыдал судорожно, редко и трудно...»

Так любят у К. Воробьева, так возвращаются к любви. Женщина здесь, кажется, уже не женщина (ее валкий шаг, берет, пиджак на плечах), а мужчина плачет, как женщина. Что-то перевернулось в привычных отношениях мужчины и женщины, а сами они уже не герои-любовники, как в старой литературе.

Их связывает что-то иное, высшее.

В любви нет радости, а есть сочувствие и вина. Есть жалость и желание понимания. Тут верность ценнее объятий, память о любви дороже самого чувства.

И сцена в хате (где Стенюха дарит Кондратьеву «чертов палец»), и сцена в Кобыльем Логу возвышающе прекрасны. Как будто кто-то третий присутствует при этих поздних свиданиях и благословляет их.

Осколком льда было сердце Кондратьева, когда он подъезжал к родной деревне. Но растопился лед, брызнули слезы — и воскресла душа.

На второе рождение, на воскрешение, способен не каждый. Тут мука перелома, мука стыда и вины за прежнюю замороченность. И первое желание, которое возникает при

этом,— свести счеты с прошлым, поквитаться с ним как-нибудь помстительней. Но следующее за ним чувство уже смягчает это желание, уже как бы уговаривает его перегореть, обождать. С чего начинается повесть «Почем в Ракитном радости»? С нескольких мстящих строк, которые, как заведенная, выводит на белом листе рука Кузьмы Останкова. «Он ударил его в подскулья, а когда тот упал, хрюкнув, как поросенок, он пнул его ногой и, обессиленный гневом, брезгливостью и обидой, сказал упоенно тихо, почти нежно:

— Вставай и защищайся, гад! Бить буду!»

Эти слова могут быть отнесены к кому угодно — и к Косьянкину из повести «Почем в Ракитном радости», и к Кочетку из «Чертова пальца», и к тому безымянному предателю, которого встретили у костра двое фронтовиков в рассказе «Уха без соли».

Повесть, которую собирается писать Кузьма Останков (считай, сам Константин Воробьев), начинается с гнева и жажды мщения. А чем заканчивается она?

«Мы поехали тихонько и плавно. В зеркале мне были видны раскрасневшиеся лукавые рожицы и блестевшие глаза девочек; я слышал их перебитый смехо-шепот, и мне хотелось остановиться и спросить у них: отчего мы, русские, несмотря ни на что, сохранили открытое лицо, живой ум и чистый смех?»

Вопрос этот как бы повисает в воздухе. На него нет ответа. Но на него отвечает чистая и немстящая проза К. Воробьева. Лица ее героев редко освещаются улыбкой. Стон, крик, вой или плач — вот как выражают они свои чувства. Но, верша суд беспощадный над своим прошлым и над собою, они не желают новой крови. Это им не дано от природы.

Даже в рассказе «Уха без соли», видя, как мается вдали от костра их бывший солагерник-предатель, отсидевший за это потом шестнадцать лет, герои не могут разжечь в себе ненависти к нему и остыло думают: он свое получил, бог с ним.

Им легче простить, чем казнить.

Дядя Мирон, встретив своего племянника, которого он не видел с той минуты, когда развела их судьба как врагов, ни словом не напоминает Кузьме об его проступке. «Племяш, сгреб его мать! — плачуще сказал дядя Мирон всем, кто был на мельнице.— Я сразу признал, как только увидел. Он, думаю! Так точно и вышло... Племяш!..» И немного погодя после этой сцены, когда сам Кузьма станет просить у дяди Мирона прощения, тот скажет ему: «Дурак ты! Ну что ты

означал тогда в моей беде? Ты ж был... ховрашок, вот кто!.. Кто ж из нас с тобой был виноват?!»

На этой ноте прощения и прощания, которая у К. Воробьева есть нота финальная, можно было бы поставить точку. Сам К. Воробьев, правда, пытался перейти к другим темам, писать что-то общепохожее, эпическое, спокойное (таково начало неоконченной повести «...И всему роду твоему»), но получалось у него только тогда, когда выходил он на крик, на давнюю свою боль, на страдания, которые, будь они только страданиями его героев или его самого (а он прошел весь их путь от начала до конца), не стали бы фактом литературы.

Но то были страдания народа.

«СОВЕСТЬ, СОВЕСТЬ И СОВЕСТЬ»

Я видел Шукшина один раз. Было это в Центральном Доме литераторов в 1965 году. Шукшин сразу, как только нас познакомили, отвел меня за пустой стол, усадил напротив и стал рассказывать. Рассказывал он о Степане Разине. Я не помню сейчас, что он говорил. Помню, это было страстное излияние человека, который переполнен и которому нужно излиться. Так говорят всем о своей нечаянной радости, так делятся со встречным-поперечным тем, что жжет душу. Я оценил тогда щедрость Шукшина и его страсть. Я не помню подробностей именно из-за этого напора, из-за волнения, с каким он мне все объяснял. Он душу готов был мою из меня вытряхнуть и поселить на месте ее свою. Он меня из меня изгнать хотел и во мне поселиться.

Это желание все отдать и все взять взамен и запомнилось.

Есть это и в рассказах Шукшина, и в его книге, где собраны статьи, ответы на анкеты, записи в общих тетрадях, газетные вырезки и снятые с магнитной ленты случайные слова. Книга называется «Нравственность есть Правда». Вступительная статья к ней озаглавлена «Шукшин-публицист». Написал ее Лев Аннинский.

Аннинский в своей статье пишет много такого, что вряд ли бы Шукшину понравилось. Например: «Город сделал Шукшина профессионалом культуры». «Профессионал культуры» само по себе уже сильно сказано. Далее: «Хрупкое, летящее понятие Мечты не могло скомпенсировать эту тяжесть», «Он размышляет о социальной ориентации инди-

вида в остановившемся мире», «Речь, идет об этическом обеспечении личности на нынешнем этапе нашего общественного развития». То и дело у него мелькают слова «индивид», «целостный макрокосм», «целостный духовный план», и заканчивает он тем, что «Шукшин стоял на главном направлении».

От такого языка Шукшин бы поморщился. Он же все время долбит в своих статьях: если хочешь, скажи прямо. И ссылается при этом на Толстого, который ему эту мысль подсказал.

С «макрокосмом» к Шукшину лучше не подъезжать. Его эти слова раздражали не потому, что он их не понимал (чего тут не понять?), а потому, что он чувствовал в них холод. Холод профессиональной обкатки, закачки, утрамбовки. Сам он себя профессионалом не считал (4 книги за 15 лет), и профессионализм в этом смысле — в смысле пользования словами без какого-либо отношения к ним — не признавал.

В Шукшине много рождалось от противного — от спора, от бешенства по поводу того, что все думают так, говорят так, что так общепринято, а он, Шукшин, этого принимать не хочет, не обязан, не подрядился. Даже словесно он все время задирается и протестует: в статьях, написанных для серьезных сборников, поминает о «сортире», пишет «ша!», смеется над «плюсами», которые ему хочется заменить «флюсами», и т. д. Озорной язык его рассказов врывается и на страницы публицистики. Он то тут, то там съезжает на сценки, диалоги и монологи,— одним словом, на разговорный, свободный способ общения, где ему не надо «ставить точки над «и», «делать выводы», «подводить итоги». Все это суемудрие он отбрасывает, но оно и дразнит его, как красная тряпка.

Шукшин подчас оказывается в положении быка, воюющего с этой тряпкой. Он нападает яростно на то, что уже не стоит ярости, по крайней мере, в тех размерах, какие он ей отводит. Думаю, что хорошее кино, «восьмое чудо света», которое Шукшин защищает от плохого, не такое уж и чудо, здесь видны какая-то слепота и влюбленность Шукшина и, наконец, неспособность оторваться от того, чему он отдал полжизни. Кино было той мгновенностью, за которую он хватался и с помощью которой — и на протяжении которой — хотел **повлиять**, что-то сместить в знакомом ему мире, переделать. Эта жажда переделки очень сильна во всех его высказываниях. Он прямо-таки печется о кинозрителе и читателе. Особенно беспокоит его кинозритель. Он готов с лекцией к нему приехать, готов и поселиться в деревне, чтоб научить его смот-

реть хорошее кино и не смотреть плохое, он готов списки составлять, «агитацию разводить».

Темперамент Шукшина тут неуемен. Он по всем вопросам хочет иметь свое мнение. И по поводу фильма «Председатель», который он не приемлет за жестокость, и насчет игры Смоктуновского (актера, по его мнению, холодного), и насчет знаменитых «березок» Урусевского в фильме «Летят журавли» (и эти березки ему не по душе: слишком долго кружатся, надо бы не так долго).

Нападает он и на некоего «мещанина», на «мещанство», греша против любимой им языковой точности, потому что мещанин и мещанство не виноваты, слова эти скомпрометированы их последующим употреблением,— и говорят они о месте жительства, а не об отношении к жизни. «Мещанин», как известно, пошло от «места», место — это город; человек, живущий в городе, так сказать, ветеран этого места и есть мещанин. У Даля в словаре этого слова нет, а у Ожегова оно упоминается уже в позднейшем значении, да и то, кроме примеров из М. Горького и В. Ажаева, составитель найти ничего не смог, и стоит ему, например, обратиться к Чехову, как слово «мещанин» становится на свое родовое место.

А Шукшину этот «мещанин» жить не дает — он на него, как Дон-Кихот на ветряные мельницы, бросается. Почему Дон-Кихот? Потому что не видит, что словесная неточность уводит его (и нас) от противника во плоти, который стоит рядом и, может быть, глядя на это, посмеивается. Великая вещь — язык! Отведи гнев в сторону «мещанина», и, глядишь, гнев уже испарился, весь вон вышел и по воздуху рассеялся, потому что и пущен он в пустоту, на бесцветное нечто, ничто, ибо никто из нас, родившихся после одна тысяча девятьсот семнадцатого года, этого «мещанина» в глаза не видел, только у того же Горького про него и читал.

Шукшин не был «профессионалом культуры». Он мучился от своего «непрофессионализма» (от неумения плотно, без перерывов работать), от «недостатка культуры», «полукультуры». Не виноват был и он, что эта культура к нему на дом не пришла, на белой скатерке не въехала.

Тут Шукшин жесток к себе, но искренен. Искренность его покаяния, сожаления о том, что не дала ему судьба смолоду понять себя, и есть та культура, которой он достиг, до которой, что называется, без университетов возвысился.

Свою статью об интеллигентном человеке Шукшин назвал «Монолог на лестнице», имея в виду при этом, что сам стоит на одной из ступеней лестницы, которая ведет к интеллигент-

ности. «Хочу стать интеллигентом»,— говорил он. Но это умение видеть себя со стороны, жестко оценивать свои поступки, может быть, более жестко, чем поступки других, и есть интеллигентность. Согласимся с Шукшиным: интеллигент — «это неспокойная совесть, ум, полное отсутствие голоса, когда требуется для созвучия «подпеть» могучему басу сильного мира сего, горький разлад с самим собой из-за проклятого вопроса «что есть правда?», гордость...».

Остановимся на гордости. Гордость как-то не числится у нас в списках черт интеллигентного человека. Предпочитают... скромность. Шукшин понимал гордость как достоинство: «человеческое достоинство прямо относится к интеллигентности». Гордость иного ряда смотрит лишь в одну сторону: на саму себя. Достоинство у Шукшина прямо связывается с совестливостью, с состраданием. «Сострадание к судьбе народа»,— пишет он и еще раз настаивает: — «Совесть, совесть и совесть».

Вот краеугольные камни мировоззрения Шукшина и его позиция. Исходя из этого, он судит и о литературе, и о жизни. И — о себе в первую очередь.

От совести — прямой мост к правде и к простоте этой правды. «Человек трезвый, разумный,— читаем мы,— конечно же, везде, всегда до конца понимает свое время, знает правду, и, если обстоятельства таковы, что лучше о ней, правде, пока помолчать, он молчит. Человек умный и талантливый как-нибудь да найдет способ выявить правду. Хоть намеком, хоть полусловом — иначе она его замучает...»

Эти муки правды и отражены в его новой книжке. Может быть, Шукшин и не стал бы такую книгу печатать. Может быть, это показалось бы ему нескромным. Ему, сказавшему все, что он хотел сказать, своими рассказами, да лезть в теоретический огород? Читать мораль ближнему, как жить, как писать?

И в самом деле, статьи Шукшина — не рассказы Шукшина. Недаром он хочет в статьях то и дело увильнуть от формулирования, от подбора окончательных слов и окончательных решений. Он соскальзывает в стихию рассказа — из нее выныривает уже иным — веселым, умным, злым, неприступным. Тут за слово не зацепишься, к формулировочке не придерешься, тут иносказание, образ, круглое слово, круглый и смысл, в нитку его не вытянешь. А в статьях он вытягивается. Хочет все по порядку изложить, гуманно и доступно-доступно, в том числе редакторам. Над словами не мучается, и слова

его не мучат. Иногда читаешь и думаешь: неужели это Шукшин написал (или сказал, если речь идет об интервью)? Детскость какая-то, школьные прописи. Особенно когда берется он судить о том, что плохо знает (а берется судить). Скажем, о девятнадцатом веке, где «грубая ладонь жандарма» закрывает всем рты. Или о том, что сегодня не перестают читать «Обломова» не для того, «чтобы учиться нравственности у Обломова». Гончаров, дескать, «отразил то время, а мы... хотим узнать то время».

Прочитал бы, думаю, это сейчас Шукшин и покраснел. Потому что брякнул он это когда-то не помысливши или инерции своего школьного знания доверившись (фраза об Обломове взята из статьи, оставшейся в рукописи), а кто-то взял и за канонический текст принял. Раз Шукшин написал — надо печатать.

Тут составители, мне кажется, пошли на поводу у моды. У моды на печатание всего того, что из-под пера писателя выходит. Сочинил человек внутреннюю рецензию, впопыхах кого-то ободрил или «зарезал», глядь, эта внутренняя рецензия через год-два в книжке появляется — в «заметках для памяти» или в разделе «Критика». Так же всякие мелкие наблюдения над самим собой, над тем, как ему, этому писателю, пишется, где он предпочитает писать — на воздухе или за столом. Один писатель, оказывается, любит при этом гулять — строчки ему сами в голову просятся. Другой привык, чтоб его стол стоял углом к окну, а в окно глядела береза. Третий одинокую мысль высидел, как золотое яичко, выпестовал, и спешит эту мысль народу вернуть — на, народ, от тебя же она, конечно, и получена!

Все это — явления отсутствия культуры. Классики свои черновики не печатали, со своими заметками для себя не спешили. Они оставили в лучшем случае (ибо чаще сжигали) все это в портфелях и сундуках, и то, что потом было отобрано из черновиков и рукописей, отобрано было по воле потомков. И то спустя много лет.

Мы же спешим при жизни все из своего стола выскрести. Ничего для потомков — и их суда — не оставить. Судите, потомки, по печатанному, а, как сказал один из моих знакомых, кто печатается, тот и прав.

Шукшин над всем этим зло смеялся. Прямо взрывался, когда его спрашивали про записную книжку, про то, как он читает, как пишет. «Записная книжка писателя»... Да ты писатель ли?! А уже — «записная книжка писателя»!.. Ведь что губит-то! Ты еще не состоялся как писатель, а у тебя

уже записная книжка. Ит-ты какое поползновение в профессию, а еще профессией не овладел!..

Слишком я уважаю эту профессию, слишком она для меня святая, чтобы еще говорить, как я встаю рано утром, как сажусь. Да ты результат дай сначала...»

Признание святости литературы — черта интеллигентности. Шукшин о ней в «Монологе на лестнице» не упомянул, но всем своим поведением продемонстрировал. Он с молитвою шел в этот храм, а не с уверенностью человека, который идет на торжище и знает, что, если у него полон карман, он все купит. Робость Шукшина перед великими — робость прекрасная.

Но вместе с робостью есть в Шукшине и воинственность, есть воинственность незнания, неполного знания. Эта смесь и есть Шукшин — человек, мечущийся между затверженными истинами и интуицией недовольства этими истинами, которые он просто не успел проверить, лично проверить и списать в расход. С одной стороны, зудящее желание самостоятельности, отъединения, отмежевания, с другой — прорехи и слабость памяти и просто провалы. И лишь там наливается силой его слово, когда выходит он на свой материал, им оплаканный, им вытверженный. Таков Шукшин в своих суждениях о Разине. Тут и характер близкий и есть что сказать, потому что не один год над этим думал, в библиотеках сидел, источники штудировал. Основательность знания сообщает и свободу мысли.

Путь обретения свободы — путь обретения культуры. Начало — далекая деревня Сростки на Алтае, война, эвакуированная ленинградская учительница, составляющая ему список книг, которые надо прочесть, затем страх и бегство от «высоких лбов» в период скитаний, наконец, новая встреча с культурой, Москва, ВГИК, Михаил Ильич Ромм, те же списки для чтения и призрачная мощь кинематографа, который, казалось, может все — и массу в один миг собрать, и научить ее, и переучить, и — разочарование в этом, отделение, раскаяние, и горькое прозрение о себе: «я заигрался», «я проиграю, кажется», «я дорого расплачусь...».

Вынесение всех этих «я», «я», «я» наверх составляет прелесть публицистики Шукшина. Тут Аннинский прав: публицистика эта в русской традиции, где писатель не привык прятаться за неопределенное «мы», где даже «я» для него не фигура, не условное «поэтическое лицо» или «лирический герой», от имени которого говорит автор, а в прямом смысле «я», то есть автор и его жизнь.

Есть, конечно, в этой книге и вымученное, вынужденное, необязательное, кем-то из Шукшина выдавленное. Читая «беседы» и «интервью», видишь, как путается Шукшин в ответах на вопросы о том, что такое кино, зачем кино, почему кино. Как что-то выжимает из себя, когда просят его рассказать о «стилистике», об игре актеров, о системе Станиславского. Две трети книги — об этом и лишь одна треть — о том, «что есть правда», «как жить», о том, «врем мы или не врем».

Жаль, что нет здесь статьи Шукшина «Кляуза». Правда, и об этой статье рассказывал мне Василий Белов, который является одним из героев ее, что не хотел ее Шукшин печатать. Напечатана она была в «Литературной газете» и повествовала о случае в больнице, когда нянечка, ссылаясь на режим, не хотела пускать к Шукшину друзей. В знак протеста против этого насилия над его личностью Шукшин бежал тогда из больницы прямо в пижаме и тапочках. Статья заканчивалась словами: «Что с нами происходит?» Этот вопрос — **вопрос Шукшина**. Скорбь и вызов слышатся в нем

Не над тем, как делать кино, пьесу или рассказ, думал Шукшин (хотя и это его занимало), а над тем, как жить. К ответу на этот вопрос и шел через свои рассказы, пьесы. Не шел, а продирался, потому что надеяться чаще всего приходилось на чутье, на седьмое чувство правды, на сердце.

И эта крупность вопросов Шукшина тоже в духе русской литературы.

В этом отличие Шукшина от писателей пятидесятых — начала шестидесятых годов. Те больше по проблемам шли, по темам, касались одной практической стороны или другой. Шукшин бьет по целям общим: что с нами происходит? не врем ли мы?

Так что и желание пользы для него двояко: и конкретно помочь, вот сейчас, сию минуту помочь исправить (если могу), и вообще помочь, свет указать, просвет.

Мелькает у Шукшина слово «подвижничество». Он его для осторожности в кавычки берет, стесняясь употреблять без кавычек. Слишком громко это слово и вроде для работы писателя не подходит. Подвижничество от подвига родилось, а подвиг — это смелый и выходящий из ряда вон поступок. Но и писательство, по Шукшину,— подвиг, подвижничество. Потому что подвиг — это и самому на что-то подвигнуться и кого-то подвигнуть. Подвиг — это когда ставишь себе в жизни великую цель и идешь к ней, может быть, без надежды дойти. Но идешь, подвигаешься. Писатель, если он писа-

тель честный, обречен на подвиг. На подвиг самоконтроля, подвиг отречения от легких путей, подвиг преодоления того в себе, что сам он достиг.

Шукшина хвалят за «Калину красную», а он говорит: я в ней не всю правду сказал. Я в конце фильма струсил. Мне надо было честно показать, что Прокудин сам ищет смерти, а я его на бандитское дуло толкнул. Пусть умирает от руки убийцы... То же и про сценарий фильма «Брат мой»: закруглил я, закруглил, по той дорожке побежал, какая прямее.

Непросто перевалить через эту гору — через самого себя,— а Шукшин переваливает.

Он оттого и с читателем на «ты» — не в своего играет, не разыгрывает, а держит перед нами речь, как на Страшном суде. Читая его книгу, все время как будто меняешься местами с автором — только хочешь с ним схватиться, поспорить, а он уже сам себя оспорил и высмеял, сам в читателя своих строк превратился. Меняешься местами с автором, и эти подмены не раздражают, наоборот, чувствуешь себя легче, и каждый раз снимается с души какая-то тяжесть, какая-то досада.

Есть, конечно, в шукшинской разговорности что-то завораживающее, есть что-то разбивающее мысль на впечатления, уводящие от самой мысли. Шукшин сам уходит и нас уводит. Но мы, со следа его сойдя, на свою дорогу выйти можем. Важно, что след есть, что дорога указана.

Более всего настаивает Шукшин на доброте. Доброта у него на первом месте, впереди правды и нравственности. Да и какие правда и нравственность без доброты? Они ничего не стоят. У Достоевского Аглая говорит в «Идиоте» Мышкину: ваша правда слишком жестока, в ней нет мягкости. Некоторые читатели,— пишет Шукшин,— обижаются на меня, что мои герои грубые, а не нежные. И отвечает им: потому и грубые, что нежные. И уже в записях для себя поясняет: «Я воинственно берегу свою нежность. А как больше?»

По тактике Шукшина добрый — не значит смиренный. Смирения он не признает. «Добро — это доброе дело,— пишет он,— это трудно, это непросто». Непросто прежде всего для того, кто делает добро, кто от недобра идет к добру. Опыт Шукшина (трудная юность и молодость) мог ожесточить кого угодно. Он прямо-таки толкал, принуждал к ожесточению. И породил осторожность ко всяким красивым словам, к посулам. Отсюда и постоянный надзор за

собой: а не скажу ли я лишнего? не впаду ли в какую-нибудь сладость? не переслащу ли?

Эта настороженность Шукшина у одних может вызвать улыбку, у других сочувствие. Но лучше эта его нахохленность и самоуязвление, чем благостность глупости или глухариная глухота.

И последнее. Шукшин много говорит в своих статьях о форме — о слове и обращении с ним. Всякие претензии к форме, всякое насилие над формой ему так же противны, как и насилие в жизни. Пиши, как живешь, и живи, как пишешь... Живи свободнее и пиши свободнее. Для писателя освободиться — значит, в языке освободиться, в жанре, в самом писательстве. Шукшин писал и сказки, и повести, и вот, как мы видим, и статьи. Форму не выбирал, заглавий сногсшибательных не выдумывал. Душа подсказывала, как писать и когда как писать. «Блистательная форма,— говорил он,— **если за ней ничего нет**, столь же блистательно мстит за себя».

У Шукшина за душой **было**, поэтому и форму свою он нащупал, и даже в статьях это чувствуется, в том, что писал он (или говорил), казалось, нехотя, казалось, по принуждению. Публицистика — всегда принуждение, побуждение извне — из внешнего мира — откликнуться на какие-то преходящие события мира. Мир возьмет и тут же забудет. Новое понуждение побудит нового автора взяться за перо. Публицистику глотают и тут же отбрасывают. Шукшина не отбросишь: у него в статьях — судьба.

Что такое публицист у Даля? «Писатель, более газетный, журнальный по современным общим вопросам...» У Шукшина: «Жалеть... Нужно жалеть или не нужно жалеть — так ставят вопрос фальшивые люди. Ты еще найди силы жалеть. Слабый, но притворный выдумает, что надо уважать. Жалеть и значит уважать, но еще больше».

ВОЛЯ К ВОЗМЕЗДИЮ

Читая «Плотину», нельзя отделаться от мысли, что автора романа уже нет. Что роман недописан. Он недописан, но автор, по-моему, сказал в нем то, что хотел сказать, успел, несмотря на то что по сюжету могло следовать и продолжение.

Думая о В. Семине, я думаю о поколении людей, которое

не сломилось не только под игом войны, но выстояло и позже. Свою судьбу ни он, ни такие, как он, не выбирали. Она пала на их жизнь, как падает с неба звезда,— без спроса и в неурочный час.

В пятнадцать лет героя В. Семина угнали в Германию. Заставили работать в арбайтслагере. Детство переломилось, юность ушла на то, чтобы хоть как-то выпрямиться. Или — излечиться от пережитого.

Жизнь без идеи, без оправдания жизни — не жизнь. Чем долее мы живем, тем более стараемся понять, зачем живем. Была ли та жизнь, которую прожил герой В. Семина (и он сам) жизнью? Или это была одна мука, страдание? Но из страданий вырастает литература.

В. Семин дает нам урок того, что без жизни нет и книг. Нет литературы, если не заплачено за нее горькой ценой,— ценой муки, будь это мука физическая или душевная. Впрочем, одной от другой не оторвать.

Прочитав «Плотину», я перечитал и роман В. Семина «Нагрудный знак «OST». Эти романы и надо читать один за другим, вместе. Без «Нагрудного знака» не понять «Плотины», не понять, почему Виталий Семин вернулся к т о м у ж е.

Когда он закончил «Нагрудный знак «OST», ему казалось, что он рассчитался с прошлым. Что даже — еще более резко — свел с ним счеты. Но до полного расчета было еще далеко.

Страдания спрессованы в «Нагрудном знаке», как реликтовые растения в каменном угле. В их глубине накапливается «огонь мести». Он возникает от перегрева давящих масс, пламени еще не видно, но вся толща раскалена и готова выбросить из себя языки мысли.

Этот прорыв и выброс и происходит в «Плотине».

В одном месте романа герой признается, что хотел бы подняться до соответствия пережитым страданиям. Возвышение должно произойти в духе, в понимании того, что с ним произошло. Если ранее (в «Нагрудном знаке») он говорил, что «с хлебом легче расстаться, чем с мыслью», то теперь, он, кажется, готов расстаться с самой свободой, лишь бы заполучить власть над судьбой. «Дыхание судьбы слишком тяжело, чтоб ощущать его непрерывно»,— пишет В. Семин.

Власть над судьбой — это власть над пережитым и над полученным правом мстить. Право это дано герою «Плотины» не только трехлетним пребыванием за колючей прово-

локой, но и тою свободой, которую он обретает после победы.

По времени «Плотина» — роман освобождения, точнее, иллюзии освобождения, так как приход американских войск не приносит желанной свободы. Открываются ворота лагеря, но не открывается душа. Первое противоречие возникает между освободителями и освобожденными. Приходит сытая армия, она не может понять истощения и бессилия тех, кого освободила. Американцы смотрят на «доходяг» лагеря как на что-то, что мешает им свободно праздновать победу. Они хотят праздновать и веселиться, а освобожденные хотят мстить.

Огонь мести пожирает их души, он грозит пожрать и волю к жизни, и способность сопротивляться новым ударам судьбы. Еще не через одно «чистилище» придется пройти герою романа, прежде чем он вернется домой.

За время пребывания в арбайтслагере он составил себе свой идеал послевоенного бытия. Он думал, что оно, как новое летосчисление, начнется с чистого листа. И что чистота отныне возобладает в мире. Ожидание этого всеобщего счастья, напряжение ожидания поселило в нем страх. Страх, что все это не состоится.

Уже в первые дни после освобождения он понял, что зло не ушло вместе с войной. «В ослепительной вспышке страстей,— пишет В. Семин,— которую вызвали первые дни свободы, жажда возмездия и природная жестокость на минуту совместились... Ночью в нашем бараке со звоном разлетелось окно. Что-то грохнуло об пол. Кто-то зажег фонарик, и тут же раздался крик:

— У кого есть сигареты? Сейчас начнем обыск.

На полу валялся топор, его кидали в темноту, и только чудом он никого на задел. Это был подарок блатных.

...Утром узнали, что той же ночью в женский барак нагрянули американские солдаты. Привел их голландец, работавший на горячих вальцах «Вальцверка». Солдаты и голландец были пьяны».

Блатные всплывают на гребне свободы со своею свободой. Пользуясь беззаконием переходной минуты, они творят что хотят. Минута эта — испытание и для героя В. Семина.

В романе есть сцена, когда Сергей целится из винтовки в немецкую семью, гуляющую на мосту. Из окна барака эти немцы хорошо видны ему. Глава семьи, безусловно, фашист: у него гитлеровские усики и повадки фашиста. Рядом с ним — немка в светлом пальто и мальчик в белых

гетрах. «В те дни все могло случиться. Память на то, как мальчики в белых гетрах бросали в нас камнями, а женщины в светлых пальто не останавливали их, была слишком свежа... Три года натягивалась пружина. Была потребность не только сбросить унижение, а дать знать об этом городку, который окнами своих домов все эти годы сверху смотрел на нас».

За этой игрой мщения следят как те, на кого направлено дуло винтовки, так и те, для кого она — зрелище, представление. Немка в светлом пальто и мальчик начинают кричать. Они кричат от ужаса. А немец на мосту не боится направленной на него винтовки. И эта самоуверенность и наглость немца подхлестывают целящегося.

Но он не спускает крючка. «Не крики спасли меня от выстрела,— говорит герой В. Семина,— я затеял игру блатных...» «С п а с л и м е н я» — на этом стоит задержаться. Здесь акцент семинской мысли. Некто Блатыга из лагеря подзуживает Сергея, подсвистывает и смеется над его нерешительностью. Ему хочется, чтоб тот нажал спусковой крючок, чтоб убил. Чтоб этот выстрел еще более «освободил» его и как бы приблизил к нему, Блатыге. Потому что, убив без суда и следствия, можно и впредь убивать так.

Трижды повторяется в «Плотине» сцена с попыткой мщения. И трижды отступает восемнадцатилетний человек, которому судьба уготовила прожить в этот срок три жизни. А может, и более.

Первая сцена — на мосту. Вторая — когда Сергей и его друзья встречают точно такую же семью в трамвае. И немец, увидев возле себя бывших обитателей арбайтслагеря, отворачивается от них, как от низшей расы. Сергею хочется пустить ему пулю в живот. Благо у него в руке зажат револьвер. И он уже идет на немца, уже угрожающе шевелит рукой в кармане, но в последний момент все же не находит в себе сил выстрелить.

И в третий раз это повторится в доме врача, где, по сведениям солагерников Сергея, прячется видный фашист доктор Леер. Рейд к дому врача в ночи, вопреки запрету выходить из зоны, для Сергея и его друзей еще и геройство. «Захватить Геринга, Геббельса, Гиммлера было мечтой тех дней. Зло в каждом из них было так сконцентрировано, что захвативший их разом решал множество проблем. Доктор Леер тоже был из каких-то гитлеровских начальников. Но надо было напрячь память, чтобы вспомнить, из каких.

— Кажется, министр труда,— сказал Ванюша.

До мечты это не дотягивало. Но все равно было так прекрасно, что этого просто не могло быть».

Тут есть и ирония по отношению к мечте. Все-таки это мечта детская, наивная. Но Сергей лишь недавно вышел из детства. Хотя было ли оно у него?.. Рваные детские воспоминания, в которых вспыхивали изредка какие-то образы, гасли в темноте арбайтслагеря. Может, поэтому воспоминаниям о довоенной жизни отдано в романе так мало места.

И все же когда Сергей крадется ночью к кранкенхаузу, вблизи которого находится дом врача, он относится к этому приключению еще как мальчишка — мальчишка, не доигравший своих детских игр.

И именно ему приходится первым столкнуться с тем немцем, которого арбайтслагерники подозревают в том, что он — доктор Леер. Это явно не Леер, но опять-таки определенно фашист. Но и на этот раз возмездию не дано свершиться. Как и в первых двух случаях, немец нутром чувствует, что русский не будет стрелять. И, как человек, вероятно не раз поступавший в таких эпизодах без колебаний, этот немец не боится Сергея. Не боится потому, что тот, Сергей, боится своей мести.

Сергей боится убить невиновного и боится развязать жестокость в себе. Второе даже важней первого.

«Опасения шли тенью за опьянением свободой»,— пишет Виталий Семин. Когда бывших пленников арбайтслагеря переводили в бараки бывшей эсэсовской охраны на горе (где была когда-то радиостанция), они думали: а не готовят ли их к «новой, куда более суровой ночи»? Они знали: «...все может быть. Нет ничего, о чем с уверенностью можно было бы сказать: этого не будет просто потому, что не может быть».

С такими чувствами подходит герой «Плотины» к своему выздоровлению. «Мы же в лучшем случае были выздоравливающими»,— говорит он.

Выздороветь надо было и от страха. Страх стал уже караульным этих людей. Он издали предупреждал об опасности. В том числе — об опасности благодушия. Поверить в доброе чувство со стороны ближнего было почти невозможно. Поверить в собственную способность к милосердию и прощению — тоже.

Но как же это согласовать с мечтой о всеобщем счастье? Страх и мечта сосуществовали в душах. Сергей то и дело заговаривает о страхе одиночества, о страхе стыда, о других

страхах. Их много, и он не без страха расстается с ними.

Может быть, самая драматическая сцена романа — сцена свидания Сергея с отцом. Отец приезжает к сыну в лагерь, чтобы забрать его оттуда. Но это не так просто. Не так просто человеку, провоевавшему две войны (речь об отце), забрать с собою свое дитя (а Сергей все еще дитя), которое попало в лагерь не по своей воле. И годы тяжкого труда на шахтах, в цехах, где и взрослому, если он здоров, не вынести более смены, не идут Сергею в зачет.

Отец удивляется этой несправедливости и негодует — сын с печалью смотрит на его волнения. Ибо он такой поворот дела почти предвидел, он знал о жизни уже больше отца, хотя младше отца на тридцать с лишним лет. Лагерь его вымуштровал, лагерь привил ему эту осторожность, эту неспешность в надежде быть счастливым. Мечта о счастье омрачалась еще и неверием.

Этого неверия, этого тяжкого з н а н и я нет у отца. Он по-довоенному благодушен, почти прекраснодушен. Так, по крайней мере, кажется Сергею. И поэтому встреча с отцом для него — и праздник, и боль. Боль идет от иронии, от понимания сыном того, что не понимает, не хочет понять и, наверное, никогда не поймет отец. Этот разлад, это противоречие создают напряжение, которое держит под током всю первую часть «Плотины». «До офицерской столовой было всего шагов пятьдесят,— рассказывает Сергей,— но это были особые, запретные для меня шаги по неохраняемому пространству. Я знал, что для отца слова «можно», «нельзя», «надо» издавна святы, он и меня учил тому, что это главные слова... Но сейчас он чего-то никак не мог понять. Он с самого начала не мог этого понять. Я это видел по тому, как он принимал поздравления, по тому, как рассказывал начальнику штаба, что пришлось мне пережить в Германии: «Мы отступали, а наши дети...» По тому, что он приехал сюда без погон».

А позже, когда отца и сына арестуют (за то, что они пересекут запретные для Сергея пятьдесят метров) и когда с отца снимут ремень и единственную медаль и отец оскорбленно-растерянно отдаст их охраннику-сержанту, сын будет испытывать стыд за — ни для кого не страшную — ярость отца. «И вообще мне немного с м е ш н ы м и нелепым казался седой глуховатый человек с дрожащим от ярости голосом, дрожащими руками, который никак не мог уразуметь что-то совсем простое, который обязательно хотел

узнать, за что на него этот необъяснимый позор» (разрядка моя.— *И. З.*)

Для отца это трагедия, посрамление чести, вопиющая ошибка; для сына — то, что вполне могло случиться. Он относится к этому факту без паники. Он опять-таки старше отца в этом переживании. «Отца выпустили часа через три,— продолжает В. Семин.— Тут же, в подвале, ему вернули ремень и медаль. Сержант подождал, пока он перепояшется, приведет себя в порядок, почтительно пропустил вперед... И хотя сержант ничем не показал, я почувствовал, что он стал иронически относиться к отцу, словно этот нелепый арест запачкал и меня, и отца».

Когда отец произносил: «а наши дети», он и не подозревал, как вырос его сын. Не подозревал о том, что ему пришлось увидеть в арбайтслагере. И что он понял там о себе и о человеке вообще.

«Сколько сил я потом затратил, чтобы вернуть себе власть над собственной судьбой!» — восклицает герой Виталия Семина. Эта фраза — как бы предвестие того страшного плача-крика, которым еще несколько дней и ночей будет мучиться он по возвращении на родину. «Они все сейчас кричат,— скажет о нем его двоюродная сестра Аня.— Они все взбесились у себя на фронте и в плену, а в общем, нормальные ребята».

«Нормой стало ненормальное — вот о чем я кричал»,— объяснит ее слова Сергей.

Вот почему желание разом покончить со всем ненормальным — покончить навсегда — стало жгучим желанием тех, кто вместе с Сергеем выжил в арбайтслагере. Кажется, не покончи они со всем этим — не начаться и новой жизни. Откуда быть чистоте, если не очистить мир от грязи, если не смыть ее, не уничтожить? «Как жить, сознавая, что за жизнь стольких людей невозможно отомстить?»

Оттого и дрожит ствол винтовки в руках героя В. Семина, оттого он и подступает к краю мщения — и отшатывается от него. Как наказать зло, как победить его? Военная победа — тут еще полпобеды. Победа духа была бы тою победой, которой этот вопрос был бы решен.

Как пишет В. Семин, городок, возле которого стоял арбайтслагерь, стоял наверху и смотрел на лагерь сверху. То был взгляд не только городка, но и взгляд всех, кто сторожил, заставлял работать и убивал заключенных. Это был взгляд и отдельных людей, и нацистской идеи, которая была сильней, чем отдельные люди, страшней, чем

отдельные люди. Хотя Сергей видел высокомерие этой идеи в глазах конкретных людей. Так смотрел на пленных комендант лагеря, так смотрели мастера, так смотрели женщины и дети в городке. Для них люди, заключенные в лагере, были не люди, а животные. И они высовывались из своих окон, когда колонну заключенных прогоняли по улице, чтоб посмотреть на тех, как смотрят обычно на скот, гонимый на бойню. Поэтому убить одного фашиста для героя В. Семина — еще не отмщение. Убить идею гораздо важней. Ее не расстреляешь ни из пистолета, ни из автомата. Тем более — из мосинской винтовки.

Победить идею можно только идеей. Только превосходством иной идеи, которая не из книжки, а через страдания и опыт является человеку. Хотя и он тоже должен положить на это усилие воли. Власть над судьбой (и над собой) даешь себе сам, рассуждает В. Семин.

Когда Сергей и его товарищи по несчастью проезжали через Германию 1942 года — их гнали на запад — шел дождь. И все: булыжник на улицах, трубы фабрик, крыши, мостовые, стены домов — лоснилось, как хорошо начищенный сапог. «Начищенный сапог по-особому смотрится,— замечает В. Семин,— если вас могут им ударить. Германия тогда наносила удар».

Совсем в другом виде предстает Германия глазам героя, когда он в 1945 году пересекает ее в обратном направлении. «От сгоревших домов... еще попахивало дымом. Запахи, в общем, уже испарились. Но моей обожженной памяти немного было нужно».

Удар, который нанес германский сапог, вернулся. И «с какой же силой он вернулся»!

Есть в этих словах какое-то торжество. Торжество возмездия. Но — неполное торжество и — неполное возмездие. В этом смысле, в смысле реального мщения, материального мщения, герою В. Семина «немного... нужно». Он думает о высшем мщении, об окончательном мщении.

Германия получила свое, Германии с Германией и разбираться, хотя и сейчас, спустя полвека после прихода Гитлера к власти, не обнять умом противоречия, которое мучит героя «Плотины»,— противоречия между культурой труда немцев, культурою вообще и «культурой» убийства. У подножия горы, на которой стоял Бухенвальд (в переводе на русский язык всего лишь «буковый лес»), ютится Веймар — тихий город, рассадник наук и искусств. Сошли ли эти науки и искусства в толщу земную, в толщу народа,

или они покрыли тонким слоем лишь поверхность? И оттого их так легко слизнул нацистский язык?

«Надо объяснить, как ум очищается от доброты,— писал В. Семин в романе «Нагрудный знак «OST».— В детстве все было просто. Ум — добр, злоба — глупа. Обидеть может дурак, защитит умный. Слабость проницательна. Очень быстро в уличном потоке выделяешь интеллигентные лица. Сама внешность немецких городов была интеллигентна. Интеллигентной внешностью обладали многие фабричные вещи. И все вместе жестокой петлей душило нас. Это был противоестественный ум — ум без доброты. И я ненавидел гладкий асфальт, ровный булыжник и чувствовал, что где-то в глубине под всем этим лежит огромная, страшная глупость».

Природу этой «глупости» и пытается понять герой «Плотины». Оттого большая часть романа отдана размышлениям. Картинам, воспоминаниям тут же устраивается мыслительная проверка. Если в «Нагрудном знаке» преобладали картины, то тут верх берет осознающая их работа ума.

Ум героя «Плотины» не отвлеченный, не теоретический. Это ум душевный, русский. Он ставит вопросы и редко дает ответы. Отвечают на вопросы ума чувства — чувство, оформляясь в мысль, не перестает быть чувством.

Внешность городка, который сверху смотрел на арбайтслагерь, была тоже интеллигентна. На улицах нет мусора, в трамваях никто не толкается. Все ждут своей очереди, переходят улицу только на зеленый свет. Но когда Сергей и его товарищ убежали из лагеря, интеллигентные жители городка выдали их. Сработала дисциплина. В понятие опрятности и интеллигентности входило и это — выдать. Вернуть несчастных подростков туда, где им определил место порядок. Сделали это не эсэсовцы и полицаи, а мирные немцы.

Этого Сергей не может забыть, как не может забыть он и конфету, положенную кем-то на камень, мимо которого должна была пройти их колонна. Была ли то случайность или милосердие?

Мстить, не решив этого вопроса, Сергей не может. Он, может быть, слишком рефлектирует у В. Семина, но таков уж В. Семин. Упоение мщением для него не апофеоз. Ибо, получив на время преимущество в силе (Сергей вооружен, немцы — нет), его герой переживает и искус силы, искус насилия. Сила быстро входит во вкус. Придя в руки,

она уже не хочет уходить из рук. Она как бы липнет к рукам, липнет к душе. Чистоты, построенной на ответном насилии, быть не может.

Так, не боясь обвинения в слабости, решает Сергей. Он уезжает из Германии, не совершив возмездия (единственный убитый им эсэсовец убит им как бы против воли), и вместе с тем отмщенным. Наказание и возмездие палачам в том, что они не смогли сделать героя В. Семина подобным себе. В том, что бикфордов шнур жестокости, запаленный ими, не протянулся дальше, а выдохся и погас. Что «огонь мести» не побежал по нему к другим.

Жесткие интонации, с которых начинает герой «Плотины» свою исповедь, смягчаются в эпизодах с отцом. Вся линия отец — сын есть линия размораживания души Сергея, оттаивания ее. Уже в пути стал смягчаться герой В. Семина, хотя этот путь лежал через репарационные управления и фильтрационные комиссии. Где унижения повторялись. Где подбрасывались сухие дровишки в топку неверия и недоверия.

Но на каком-то из перегонов, где отец и сын оказались на площадке вагона-цистерны, продуваемой со всех сторон холодным ветром, Сергей почувствовал, что что-то тает в нем. Что-то необратимо растопляется. «Я стал замерзать. Отец надел шинель, на которой мы с ним уже несколько раз спали, сел поглубже на кондукторское сиденье, расставив ноги так, чтоб и я мог сесть вплотную к нему, и запахнул на мне полы шинели. Ветер и колеса били в цистерну, цистерна гудела, а отцу становилось все тяжелее меня держать, но он держал и даже уговаривал: «Ты подреми, подреми — дорога быстрее пройдет». И я бессовестно задремал, навалившись ему на грудь и руки. И сквозь дрему мне мерещилось, что я дома, потому что шинель пахла домашним отцовским запахом. Запахом, который он пронес с собой сквозь всю войну».

Это, пожалуй, первое воспоминание о доме, которое является герою В. Семина. Оно является во сне, в полудреме. Сын приникает к груди отца, вновь признавая его за старшего, за того, кто способен защитить его. В поле́ отцовской шинели, дающей тепло и навевающей сон,— защита, охрана. «Я бессовестно задремал»,— говорит Сергей. Но это не совесть в нем отключилась, а напряжение лет войны, напряжение страха, незащищенности. Расслабилась его подозрительность. Мир вокруг, кажется, по-прежнему холоден, пуст (пустая площадка вагона, пустая земля по

сторонам поезда), но в этом мире уже есть кому п р и к р ы т ь Сергея.

В. Семин в этой сцене возвращает герою его детство.

Дыхание чистоты врывается на страницы «Плотины». Чистые мысли об отказе от мщения. Чистые мысли о женщине. Три года арбайтслагеря, как ни старались, не могли перемолоть мечту. Сергея раздевали на глазах женщин (как и женщин раздевали на глазах у него), его унижали в присутствии женщин. Но и через несколько лет после войны, уже работая на Куйбышевской ГЭС (во второй части «Плотины»), он продолжает думать о женщине, как о мадонне. От него отскакивают и грязные слова о ней, и грязные помыслы.

Не здесь ли возмездие, которого он жаждал?

Роман В. Семина недописан. Он обрывается в самом начале второй части, где герою предстоит реализовать свой идеал. Но, на наш взгляд, он его уже реализовал. Он устоял. И он «выздоровел».

Сейчас, в дни расцвета мифологичности (я имею в виду расцвет в литературе), роман Виталия Семина кажется слишком уж просто написанным. Игра вымысла не спешит на помощь сюжету, сюжет, как одноколейка, бежит все в одну и одну сторону. Ему некуда сворачивать, незачем петлять. Но его прямота — прямота и простота правды.

Пока наши рыцари «новой прозы» ищут новых форм, чтоб оформить свое несостоявшееся содержание, мы в романе В. Семина имеем состоявшееся содержание и состоявшуюся форму.

Плечо, которое сломал Сергею немец мастер железной трубой, срослось, но срослось не так. Рука действует, но ее время от времени ломит. Душа тоже срастается, но надлом остается.

Не знаю, передается ли боль от поколения к поколению. Хотелось бы, чтоб передавалась. Не верю, что с поколением Виталия Семина канут в Лету страдания, которым каждый из нас, говоря словами героя «Плотины», желал бы соответствовать. Если не канут, не канем и мы. Не канут и страницы семинской прозы. Пусть останется она такая, какая есть,— неискусно-искренняя, не надо всем воспарившая, не все познавшая. Познают другие. Но она тянется вверх, она догадывается о высоте, с которой, быть может, более видно, чем с ее высоты, и на ту — великую — высоту не взойти, не ступив на ее уступы.

«Нас толкали в бездну»,— говорит герой В. Семина. Но не

столкнули. Это произошло с целым народом и с одним человеком. Сергей, впрочем, не упивается этим итогом. Он не хотел бы жить одной памятью, но и не мыслит оставшейся жизни без ее предупреждающих окликов.

Ибо «равнодушие памяти было бы ужасно».

ТРЕПЕТ СЕРДЦА

Написал я это заглавие и подумал: а относится ли оно к Ф. Абрамову? Уж слишком нежно звучит. А он человек строгий и писатель строгий. Трепет сердца — это когда про закаты пишут. Про дым у костра. Про красивую тоску. Много развелось у нас такой литературы.

Какая же у Ф. Абрамова красивая тоска? У него, что ни вещь, то социальный вопрос, и острие этого вопроса прорывает текст, колется. «Неудобный» писатель Ф. Абрамов, колючий. И слез у него незаметно.

Слезы, впрочем, никогда не были зазорны для русской литературы. Не стыдилась она их, не прятала. Даже и в грозных обличениях своих была милосердна.

Милосердие и есть трепет сердца. Оттого и нетерпелив Федор Абрамов и страстен, что выводит его на острие вопроса живая боль.

Я помню, как читал его очерк «Вокруг да около». С такою книгою не возляжешь в воскресный день на тахте, чтоб убить время. Не понежишься и в мягком кресле, в котором уютно прочитываются иные либеральные повести и романы. Прочтешь их и приобщишься к благородному образу мыслей автора и его негодованию по поводу «наших ран», как говорил Гоголь, и пойдешь спать или в гости. После чтения Ф. Абрамова душа бунтует и хочет **действия.**

Иные, правда, зовут к действию, но идти за ними нет охоты — слишком замешаны в их призывах они сами, самолюбие выпирает на сажень вперед. Страстность Ф. Абрамова не от самолюбия, а от любви. Да и не из-за леса он на бой зовет, а сам стоит в первых рядах.

То тут, то там раздается его громкий голос. То вдруг ворвется абрамовская проза в Театр на Таганке и поставит там «все на попа»: подобранный из профессионалов зал ахнет, не узнав ни театра, ни режиссера — никаких тебе

иллюзий, никаких фиг в кармане — какие тут фиги, когда жизнь вопит со сцены? Или в газете статья появится, и всколыхнутся други и недруги Ф. Абрамова, станут рядить: «за народ» Абрамов или «против народа»? А в статье боль-совет: народ, взгляни на себя сам, не кивай на дядьку.

И звонит абрамовский колокол, да, по мнению некоторых, звонит не то, звонит не так — нет благообразия в звоне, услаждающей мелодии.

Но какой же русский писатель об усладе читателя заботится? Разве для этого русская литература на свет родилась?

Читаю его новые повести и рассказы. Опять деревня, опять абрамовские старики. Но что поделаешь? Старики — пуповина, связывающая нас с прошлым. С уходящим, конечно, но не с ушедшим. Потому что прошлое это у нас в крови, прошлым этим питаемся и живем.

Вот и «Мамониха». Короткая повесть, почти рассказ. И история в ней рассказывается самая обычная. Приезжает человек на родное пепелище, не застает никого дома. Да и дом уже ветшает, разваливается, впору его на продажу пустить. За этим, кстати, и приезжает в Мамониху Клавдий Сытин — старый отцовский дом зря стоит, пропадает, хоть какие деньги, но за него можно взять.

Дом продать не шутка, но расстаться с родиной — беда. Единственное, что привязывает Клавдия Сытина к Мамонихе — этот дом. Хоть и не живет в нем никто, а дом — память. Тут дух жилой носится. А под окнами, как пять братьев и сестер, деревья стоят. В честь брата Никодима кедр Никодим посажен, в честь сестер — березка Татьяна, рябина Марья, черемуха Анна. И тополь Клавдий, зазеленевший не в тридцать третьем, когда Клавдий родился (тогда голод был, не до забавы было), а позже, когда последний сын Сытиных, «поскребышек», пошел в армию.

Правда, таких, как он, прежде чем взять в армию, отправляли на «откормочный пункт»: «Были такие после войны для призывников. Специально ставили на откорм тех, кого особенно ушибла война, кто не вышел телом. Подобно тому, как ставили на откорм телят, которых нужно сдавать в госзакуп».

Аналогия эта невеселая. Можно понять, почему Клавдий Сытин не вернулся в Мамониху. «Картошка, она глупее хлеба» — эту поговорку не раз повторяют герои Ф. Абрамова.

История, конечно, не новая и в современной прозе не раз описанная. Но Федор Абрамов «гнет» ее на свой лад.

И выходит, что она уже новая, а новою ее делает громко произнесенный вопрос: кто виноват?

Виноват ли в гибели Мамонихи Геха-маз — ее некоронованный король и потребитель или Клавдий Сытин, издали на гибель Мамонихи поглядывающий? Или еще кто-то?

Геха-маз — главная фигура в «Мамонихе». Он в некотором роде открытие Ф. Абрамова. Мужик и не мужик. По виду и по образу жизни мужик, а по взглядам и отношению к земле не крестьянин. Какой-то гибрид НТР с чем-то. С точки зрения современного положения он даже положительный тип. У него подсобное хозяйство, дом каменный. И достаток есть. Только от достатка его никому — кроме самого Гехи — ни тепло ни холодно.

Геха не какой-нибудь начальник, а скромный механизатор. При нем две его силы — трактор и грузовик МАЗ. Его оттого и «мазом» прозвали, что он на этом грузовике ездит. Раньше, в детстве, звали Геха-бык.

Тоже символический перевертыш: был «бык», стал «маз». На быках свое отъездили, отпахали. Теперь МАЗы в ходу.

Этот «машинный человек», как зовет его тетка Груня, не с неба на Мамониху упал. Он в семи верстах от нее родился. И вот чудо: был Геха лентяем, как и его отец, а теперь, можно сказать, самый трудовой человек в своем Резанове. Только труд его особый — на две трети за счет государства. Государство ему технику подбрасывает, а он эту технику на себя заставляет работать. По преимуществу на себя. Да еще и на тех, кого в страхе держать надо — на стариков и старух немощных. Кто им дров подбросит, кто в райцентр в больницу доставит? Он, Геха-маз. «Он всех, всех под себя подмял, и людей, и леса».

У других огороды чахнут, избы разваливаются, а у Гехи сад райский, «яблони, груши, сливы, кустарники со всякой ягодой», «скотинка с крылышками» (пчелы), живность всякая да три собаки в придачу, чтоб эту «бедность», как выражается Геха о своем достатке, охранять. Геха — опять же по его словам — «решил покончить с деревянной Русью». И демагогия у него наисовременнейшая: «рацпредложение», «рационализация по первому классу», «у немцев вон дома каменные, а мы, победители, в каких-то деревянных хлевушках живем».

И всюду у него выгода: липы и тополя в саду стоят не просто так, а чтоб забор подпирать, и кобелей он своих кормит старой картошкой, чтоб голодные были и позлее

хозяйство стерегли, а липы, кроме того, что они забор держат, еще и корм пчелам дают.

Кажется, надо бы радоваться, глядя на этого Геху-маза, но Ф. Абрамов не радуется. Потому что Геха-маз на развале русского села наживается. Его трактор шрамы — просеки — в лесу проложил — не растет там теперь ничего, ни птица, ни зверь не водятся. Он дома оставленные по дешевке скупает, вывозит и перепродает. Он и для начальства, которое приезжает в эти места на рыбалку, **свой** человек: всегда выпивка бесплатная, транспорт, ночлег. А когда нужно, Геха-маз может таким мужичком-дурачком прикинуться, так начнет «косноязычничать», что приезжие только ахают — вот он какой, первозданный народ!

Геха эту свою роль прекрасно усвоил. Две-три прибаутки, пословицы-поговорки, и при нем колорит, и все, что полагается мужичку. Эта роль позволяет ему на дистанции от начальства держаться и начальство, в свою очередь, на дистанции держать. Вы, мол, люди великие, а я маленький, вы большие дела делаете, а я у себя в навозе копаюсь.

В свободе Гехи-маза, свободе его поведения (он никого не боится — кто вместо него здесь жить станет?) есть месть двоякая: месть общая за то, чего он в детстве нахлебался — за голод и холод, и месть собственная — был никем, Гехой-быком, а теперь Геха-маз, и все вы у него в кулаке!

«Он на «мазе» своем идет-едет,— жалуется тетка Груня,— а у меня дом дрожмя дрожит от страху».

«Дом дрожит» — это слова, важные для Ф. Абрамова. И у дома есть душа. Даже если в этом доме не живет никто. Даже если обитает в нем одна память. Как в доме Сытиных, где в потолок вбито кольцо, державшее когда-то березовый очеп с зыбкой. Как в доме бабы Сохи, где для всякого есть привет и улыбка.

Геха — человек «машинный», а баба Соха человек душевный. Она словом лечит, словом заговаривает, словом отводит напасть и беду. Геха-маз нутром чует, что пока жива баба Соха, нет у него полной власти над Мамонихой. У них как бы соперничество: кто кого. Хотя ясно, что неровня баба Соха Гехе-мазу, не пара она ему в том споре: она уже в землю смотрит, а он — вперед.

Но автор уж очень на этом противопоставлении настаивает. Даже перегибает палку. У него баба Соха в два приема вылечивает сына Клавдия Витьку от удушья.

Геха такого не может, ему такого не дано. Но бабкины силы уже иссякают, и кто она в пустой Мамонихе — королева без королевства?

Но в том, что этим двум личностям — Гехе и Сохе — на селе вдвоем тесно, Федор Абрамов прав. Травы, которыми лечит баба Соха, Геха давит своими гусеницами. Ему нет дела до смерти Мамонихи, он на ее могиле, как огурец на компостной куче, соком наливается. Геха — продукт гниения, если говорить точней. Но кто же все-таки виноват, что так получилось? Может, виновный-то один — тот же Геха-маз?

Слишком просто было бы так ответить на этот вопрос. Геха-маз — продукт, но продукт и Клавдий Сытин.

И тут Ф. Абрамов вспоминает историю, которая случилась с Клавдием Сытиным и Лидой Мамоновой. Лида эта красавицей была. Но судьба ее не пощадила. Сначала разбило параличом мать, потом тетку. Она за обеими ухаживала. А тут еще колхозный телятник на руках. Схоронила Лида мать и тетку и взмолилась в письме к Клавдию (а он ее любил): возьми в город. А тот уже за Полиной (своей будущей женой) ухаживал. Надо было бы спасти Лиду (паспорта у нее не было), но побоялся. И уехала Лида из Мамонихи с первым попавшимся. И теперь, по словам бабы Сохи, несчастна. Живет без мужа, пьет.

«Клавдий Иванович не был виноват в Лидиной беде, ну что он мог поделать... И все-таки,— добавляет Ф. Абрамов,— м о ж е т, и о н в и н о в а т?» (Здесь и далее разрядка моя.— *И. З.*)

Это неопределенное «может» перерастает потом в утвердительное «да». Оно выявляется в споре, который ведут между собой Клавдий Сытин и Геха-маз.

«А по-моему,— сказал Клавдий Гехе,— дак это твоя работа. Я недавно Михеевым усом прошелся — весь бор перерыт-перепахан, весь лес провонял бензином. Дак с чего тут будет птица жить? Кусты-то и те скорчились... Листы, как тряпки висят...

— Ай-ай, опять слезы по кустикам.

— Не по кустикам, а по Мамонихе. Вон ведь ее до чего довели. Посмотри!

Клавдий Иванович махнул рукой в сторону деревни.

— А кто довел-то? — резко, в упор спросил Геха.

— Кто-кто... Я думаю, разъяснений не требуется...

— А ты скажи, скажи. Молчишь? Ну дак я скажу. Т ы!

— Я? Да я двадцать лет в Мамонихе не был!

— Во-во! Ты двадцать лет не был, и другой двадцать,

да третий... Дак какая же тут жизнь будет? Критиковать-то вы мастера. Ездит вашего брата каждое лето. Ах-ох, то худо, это худо... Геха-маз Мамониху загубил... Да ежели хочешь знать, так только на Гехе-мазе тут жизнь и держится. Непонятно?»

Что ж, надо признать и правоту Гехи-маза. Не будь его, вовсе поросли бы тут дороги лесом, ушла бы, как Китеж-град, в небытие Мамониха. Нечем крыть Клавдию Сытину в ответ на эти слова, и он молчит. Ибо и его вина тут есть.

Как есть вина и того мужика, который, по рассказу бабы Сохи, приехал на побывку в Мамониху, пожил лето, а когда уже стали уезжать, попросил жену да детей задержаться — будто бы он забыл вьюшку в печи закрыть. И пошел назад к дому. Полчаса его нет, час. Бросились в дом — а он повесился.

Не знал бы за собой вины — не поступил бы так.

Клавдий Сытин в своем споре с Гехой на кого-то пытался кивать. Дескать, не он, а другие Мамониху «довели». Но Геха его на место поставил. И разговор из множественного числа перевел в единственное: а кто **довел**? «Ты», и «другой», «да третий». Из этого множественного числа слишком большая цифра складывается. И Ф. Абрамов не склонен ее преуменьшать. **Мы** виноваты — вот как звучит этот приведенный выше диалог. «Критиковать-то... мастера».

Я сейчас опять вспоминаю очерк «Вокруг да около». И там так же было. Мог председатель колхоза всю вину на район свалить. Дескать, это он навязал нам силос вместо сена. А когда пришла пора сено убирать, грянули дожди. Можно было бы походить вокруг да около этой проблемы, а потом, как другие, затопить баньку да поставить на стол чекушку. Воскресенье, чего не расслабиться.

Но председатель поднял всех на сенокос. Сказал колхозникам: косите, ребята, часть сена вам, часть — колхозу. И встали, и пошли. Знал, что делал. Знал, что навлекает на себя гнев района, но свою, не чужую вину искупал. Потому что будь он пожестче, район бы на нем так не ездил, телефонограммами да прямыми звонками не грозил. Кто виноват в том, что район такую власть над колхозом забрал? И он, председатель. Ему и вину снимать.

В неповиновении председателя видит Федор Абрамов снятие старой вины.

«Мамониха» заканчивается отъездом семьи Сытиных из деревни. Они так и не продали дом — с Гехой о цене не сговорились. А отвез их на станцию тот же Геха, некого

больше было попросить. Он, впрочем, с великодушием согласился. Даже дал Клавдию свой плащ — чтоб не мок под дождем в кузове. Все-таки когда-то вместе росли, вместе и в армию пошли служить.

«Из мутной завесы дождя,— заканчивает повесть Ф. Абрамов,— последний раз вынырнул большой отцовский дом и тотчас растаял, а потом справа над рощей беспокойного осинника, буйно всколосившегося на здешних полях, темной бесформенной тучей всплыла Мамониха.

Мокрым глазам его стало горячо.

Не много, не много радостей отвалила ему Мамониха, чаще злой мачехой оборачивалась, но сейчас в один какой-то миг он всем сердцем, щемящей болью понял: это его родная мать, и он еще вернется сюда, должен вернуться».

«Должен вернуться» — это надежда Ф. Абрамова. Хотя он и не очень, может быть, верит, что Клавдий Сытин вернется. Его идея — не возврат (даже если захочешь вернуться, не так-то просто вернуться), а передача из рук в руки дедовского и отцовского без ожесточения к дедовскому и отцовскому, без отчуждения и высокомерия. Нет хода к старому, но есть ход к осознанию вины. На этом чувстве может зародиться и **дело.**

А **дело** Ф. Абрамов понимает как **труд,** как работу. У него никаких других тонкостей насчет философии дела нет. Исполняй честно свой долг на своем месте — и сможешь влиять на общее дело. Не оно тебя подчинит, навяжет тебе свою волю и таким образом обезволит тебя, а ты заставишь его плясать под свою дудку. А если весь народ вспомнит «заветы отцов», то тем более.

Философия простая, но, что называется, в точку. В «Сказании о великом коммунаре» **один человек** целое село спас. Сорок лет ходил с лопатой на болото и рыл канавы: спускал воду. Осушил болото. Встали на нем ольшаник и другие деревца. И — преградили дорогу холодам. На всех с севера холод идет, ранние заморозки (леса-то повырубили), а его Шавогорье все цветет, как под летним солнышком.

И хоть затерялась могила этого Силы Ивановича (в Шавогорье не очень-то его труды при жизни поощряли), он **свое дело сделал.**

Есть у Ф. Абрамова в «Траве-мураве» короткая новелла «Завет отца». Герой ее, мастер на мебельной фабрике, за восемь месяцев до пенсии подал заявление об уходе. Не

захотел на **количество** работать. «Его упрашивали, уговаривали... но старик был неумолим.

— Нет,— сказал он,— я так не могу работать. Мне еще отец говорил: «Не сколько сделал, а как сделал». И я этому завету следовал всю жизнь».

Герои Ф. Абрамова — мастера. Один такую лодочку смастерил, что не лодочка, а «произведение искусства». Другая (Майка-плотник) — дом срубила. «И какой дом! Ладненький, веселенький, со светелкой-чердаком, а у той светелки-чердака еще балкончик с точеными перильцами — терем!»

Третий всю жизнь сено косил да на пожне и умер. Сам попросил детей отвезти его на покос. Дети стали упрашивать: «Папа...» «Везите»,— сказал. Отца отвезли в поле. «Положили.

— А теперь идите. Возьмите грабли да работайте и пойте.

— Папа, но как же тебя одного оставить?

— Делайте, как я сказал...

...Через час, когда работающие сделали перекур и подошли к старику, он был мертв».

Так умирает и Соломея из рассказа «Из колена Аввакумова».

Абрамовские старики знают, когда умирать. Один ждет весны, тепла, новой пахоты, чтоб, увидев ее, умереть. Другой покоса этого последнего. Третий сам идет на почту снимать деньги на свои похороны — срок пришел. Умирают не от тоски, не от болезней, а от того, что **все сделали**, что могли, отработались, изработались.

И труд изошел, и любовь изошла.

В рассказе «Последний старик деревни» Иван Васильевич требует перед смертью положить рядом с ним его старую жену. «Сыновья и дочери переглянулись,— пишет Ф. Абрамов,— чего еще выдумал старик.

— Матерь, говорю, положите.

Матрена сидела в старом ватнике, прислонившись спиной к теплой печке. Когда-то это была писаная красавица, и Иван Васильевич смертным боем бился из-за нее... А сейчас Матрена, когда заговорил о ней муж, даже ухом не повела: она уже три года была не в своем уме.

...— Матренка,— сказал Иван Васильевич, когда старуху положили с ним рядом,— обними меня в последний раз.

Матрена, к которой в эту минуту, видимо, каким-то чудом

вернулся рассудок, неловко суковатыми руками обхватила мужа.

— Вот и ладно,— прослезился Иван Васильевич.— А теперь оставь меня одного, я помирать буду.

И вскоре на глазах у всех умер».

На миру и смерть красна, а такая смерть особенно. Отработался, отмучился человек — и с чистым сердцем переходит он роковую черту. Когда Соломея померла, тогда поняли односельчане, что святая она была. Потому что тихо отошла, без страха.

Новые рассказы как будто повторяют то, что писал ранее Ф. Абрамов, и как бы отрываются от им написанного. «Печаль моя светла»,— сказал поэт. Печаль Ф. Абрамова и светла, и горька. Ибо горько расставаться с иллюзиями. Горько расставаться с надеждой на возможный **возврат.**

В романе «Дом», предшествующем этим публикациям, Ф. Абрамов надеется, что деревню вытянут новые штольцы. Один из них — Нетесов — изображен в романе. У него почти что научная организация труда. Он **делец** в высшем смысле. Но все-таки сердце Ф. Абрамова не с Нетесовым, а с Пряслиными. А Пряслины **уходят.** С Нетесовыми, как и с Гехоймазом (они, кстати, подходят друг к другу), деревня будет **не та.** Это понимает Ф. Абрамов.

Оттого мотив прощания, может быть, самый сильный в «Траве-мураве», в «Мамонихе», в «Бабилее», в «Последнем старике деревни».

Все это вроде и мелочи, приправа к большим романам Ф. Абрамова, но я, честно говоря, более люблю Ф. Абрамова «малого», нежели «большого». На большом пространстве он как-то растрачивает свою страстность, ее съедают сюжет, разговоры, пейзажи. На ограниченном пространстве повестей и рассказов она пронзительней бьет. Как пружина. Короткий завод, но отдача длинная.

К «Траве-мураве» взят эпиграф «из разговора»: «Травка-муравка, что, не знаешь. Да чего знать-то? Глянь под ноги-то. На травке-муравке стоишь...» Да, на той травке-муравке мы все **стоим.** Когда стог сена сметан, к нему подгребают остатки — все в дело сгодится, все в долгую зиму спасеньем обернуться может.

Так и «малый эпос» Ф. Абрамова. Пожалуй, это не остатки, а сам стог. И сметывался он не в один день — в годы, когда и романы писались. Под повестью «Мамониха», например, стоит дата —1972—1980. «Траву-мураву» венчают

цифры —1955—1980, а под рассказом «Самая счастливая» и того старше срок —1939—1980.

Так что к большому сену нелишний прибыток. Новелла о Евдокии-великомученице, вставленная в последний роман Ф. Абрамова «Дом»,— оттуда же. Она как песня легла туда, ее из романа не вырвешь, но все же самостоятельный у нее вес, как и у каждой новеллы из «Травы-муравы». Тут и истории военные, и послевоенные, и записи из блокнота, и сюжеты, и законченные рассказы, которые как будто и выхваченный из жизни кусок,— но жизнь эта уже в руках мастера побывала, мастер ее до нас и донес.

Пишется, в сущности, о былом, поминается былое (иногда и современность проскакивает), но такою болью отзывается на него душа, что как будто вчера это было. Ф. Абрамов вроде и памятник ваяет — памятник своему поколению и тем, что постарше,— но нет окаменения в чертах, свет идет от камня, преображает камень.

И все бабы, бабы. Одна краше другой, одна другой выносливей и несчастливей. Только «самая счастливая» Окулька счастлива — у нее все сыновья с фронта вернулись и муж. Бабы эти с детства в доме «за мужика». И в доме, и в поле. И на лесозаготовках. На лесозаготовках-то еще полегче — там хлеб чистый выдавали, кормили, в колхозе — картошка и хлеб из мха. В войну весь цвет сошел с них. А мужики вернулись не работники, какое от них племя, какое потомство — изранены, искалечены. От тех отцов да матерей, наголодавшихся в войну, и дети рождались хилые, слабые. Как Надежда в рассказе «Надежда» или Оленька в рассказе «Спасибом убил». Отец ей все «спасибо» и «спасибо» за работу, а она рада стараться — и надорвалась. С тех пор по больницам и пошла.

Читал я Ф. Абрамова и думал: есть галерея, русских полководцев в Эрмитаже, есть музеи славы, а галереи русской бабы нет. Нет памятника в лицах тем, на ком, может быть, Россия стояла и до сих пор стоит. Федор Абрамов этот памятник поставил, эту галерею создал. Русская история в этом смысле теперь без него не обойдется.

И романы Ф. Абрамова, и повести Ф. Абрамова, и рассказы Ф. Абрамова — этот памятник.

«Нет, бабы, не вру,— сказала Катерина.— На войну-то, помните, сколько от нас уходило? А сколько пришло? В очереди стояли. Как теперь в магазин на товары записываемся, так тогда на мужиков. Заявки давали. А уж какой товар, по душе, нет, не до выбора. Лишь бы штаны были. Вот ведь

какое время-то было. Ну а я-то скурвилась еще в войну».

Не очень благозвучно звучит? Зато правда. Как будто это и не женщина говорит, а мужик. Язык мужика, откровенность мужицкая.

«Мама»,— прерывает Катерину ее дочь.

«— Да чего — мама? — накинулась на дочь Катерины Меланья.— По-твоему, нельзя уж и о жизни сказать. Не человек, мама-то?..— И вдруг рассмеялась: — Не таись, не таись, Катерина. Я тоже мужику ворота девкой открыла. Вот те бог.

— Ну тогда и меня в свою компанию примайте. Моя крепость осады тоже не выдержала,— призналась Евстолья».

Что скажешь об этих героинях рассказа «Бабилей»? Что святые они. Что не будь их — и ничего бы не было. Не было бы хлеба в войну. Не было, кому государство российское после войны поднимать. Оно поднято их руками и их силой — мужики тут только плечо подставили.

У одной из них руки, «как грабли», у другой — «как крюки». У третьей «щелоком разъедены до мяса», «красные». И детей вырастили — и своих, и чужих (как Катерина) и свой, и колхозный скот пасли (с утра до ночки темной на работе),— а все же женщины они, красавицы.

То, что Федор Абрамов в них красавиц видит, не самообман. Не натяжка жалости и не ложь во спасение. Даже те, кто некрасив лицом или до срока состарился, красивы, прекрасны. Катерине пятьдесят лет, празднует она свой «бабилей» — юбилей, но ее дочери, что из города приехали, «просто замухрыги невзрачные по сравнению с матерью, просто сухари постные против сдобной булки». А ведь «дюжина рожалась, а в живых семеро осталось», да и война и послевоенное лихолетье — все на ней.

В минуту веселья нет ей ни на что запрета, нет равного ни в пляске, ни в слове остром, но кончается юбилей, просыпается после пьянки Катеринин муж Гордя, садятся за стол его, прижитые не от нее, дети-акселераты (Абрамов называет их «силираты») — и сворачивается краса Катерины, вянет.

Не узнать ее на следующий день. Как будто подменили бабу. Тиха, покорна, платком повязана до бровей, «какое-то выцветшее, обвисшее на боках платьишко на ней с обтрепавшимся подолом, растоптанные, с обрезанными голяшками валенки на босу ногу, серый в мелкую клетку платок». Не молодка вчерашняя, огнем полыхающая, с полным ртом белых зубов, а потухшая свечка, «старуха».

Не может Ф. Абрамов этой неожиданной **покорности** Катерины снести. Ей ли покоряться? Ей ли в ноги кланяться Горде-пьянице да «силиратам»? У них ведь на душе ничего нет, одни пустые «рыбьи глаза».

Вопрос этот — как и вопрос «кто виноват?» — высоко поднимает Федор Абрамов. Он для него вопрос вопросов, может быть, главный вопрос.

«Я не знаю, не знаю, что мы за люди,— отвечает ему в сердцах Евстолья.— Весь век на нас какие-то прилипалы да огарыши ездят. Почто? По какому праву? Почто человеками-то не можем быть? Катерина вчера с коровушек, с коленей на ноги встала — так вся природность возликовала. Помнишь, какой денек-то вечор был? Солнышко, кажный листышок играет, кажная птичка жизнь славит. Вот бы рай-то и спустился с неба на землю, кабы мы людьми были...»

Как и в «Мамонихе», на самих себя указывают герои Ф. Абрамова. Не ищут виноватых на стороне. «Кабы мы людьми были...» Эта абрамовская укоризна обращена и на нас.

Когда Пахомовна («Памятник») стала помирать, дети, чтоб успокоить мать, стали говорить ей, что отгрохают на ее могиле такой памятник, что другим будет завидно. Но Пахомовна отказалась: «...никаких памятников не ставьте, а положите мне на могилу плуг». Почему плуг? Да потому что она двадцать лет за ним бессменно ходила и **плугом именным** наградил ее колхоз.

Плуг на могиле женщины? Плуг вместо креста? Или хотя бы пирамидки со звездочкой? Такого еще не было в русской истории.

Как бы ни была горька правда, Федор Абрамов ее не подслащивает. Не успокаивает читателя: все, все обойдется.

Не обойдется.

Вот рассказ о том, как человек, узнав о победе, выбросился из окна госпиталя. Не ведал, с чем в новую жизнь войти: оторвало на фронте обе ноги. Вот рассказ «Котина доброта». Пожалел человек своего дядьку, который его во время войны не принял, заставил по помойкам питаться, но не выдержал, стал его своею же добротой попрекать: повесился дядя. Вот рассказ «Спустя четверть века». Возвратились в деревню на Ярославщине две сестры — из тех, кого местный активист Тимоха раскулачивал. Тимоха уже старик, «усох, слеза в глазу», а как узнал сестер,

попятился. «Его просто страх прошиб». А они «подошли к нему с улыбкой да еще и руку протянули.

— Спасибо, что раскулачил нас. Мы хоть свет божий увидели. Разве мы жили здесь? Все в поле да в поле (отец картошку государству поставлял), старшая сестра у нас только в праздники могла надеть новый сарафан, а так все в поле. Вот какое у нас житье было «кулацкое».

Не счесть человеческих историй. А вот еще одна.

«Как почитала, как любила своего мужа Татьяна Васильевна — этого и сказать нельзя.

Шестнадцать лет ей было, когда она забылась ради него, покрыла позором и себя, и отца с матерью. Приступил: отдай свою девью красу, а не то сегодня же и застрелюсь.

И она отдала. Можно сказать, сама отцу родному яму вырыла, потому что отец, как узнал, что его любимая дочь девкой забрюхатела, так и зачах с горя за один месяц.

А в войну? Никогда не была набожной Татьяна Васильевна, а тут кажинный вечер, как ни устала, ни вымоталась за день (а ведь в войну робили, пока руки двигались, пока ноги держали), кажинный вечер выстаивала час на молитве. А вдруг бог есть? А вдруг молитвой можно спасти мужа?

И вот отмолила ли она у бога мужа или в рубашке оба родились — вернулся Алексей. Цел и невредим. Без единой царапины.

А через год у Алексея появился на стороне ребенок.

Татьяна Васильевна не кричала, не проклинала мужа. Она сказала ему:

— Из дому не гоню — детям отец нужен. А я тебе больше не жена.

Было тогда Татьяне Васильевне двадцать семь лет. И сдержала слово. За все двадцать два года, что жил после этого Алексей, она ни разу не сжалилась над ним. И на похоронах вела себя, как чужая: ни единой слезы не обронила».

И такие женщины есть у Ф. Абрамова. Есть гордые, есть и жалостливые. Есть утешенные, есть и безутешные. Последних больше.

У Надежды («Надежда») вся красота в лицо ушла, а у Майки-плотника — в руки. Хотя и статью ее бог не обидел. «Легкая, синеглазая, грудастая — не каждый день

такую увидишь». Но не берут ее мужики. Потому что она сама мужик. Все умеет делать: и табуретку сладить, и дом построить.

«С малых лет» начала Майка «за топор хвататься». Шестеро ртов в доме: мать да малые ребятишки. Кому было заменить отца? Старшей, Майке. С тех пор и садится за стол одна. «Топор счастья бабе не приносит». Не хотим, говорят женихи, топора в кровать.

А «Поля, открой глаза»? После седьмого класса пошла Поля в лес. «А почто в лес? А по то, что себя кормить надо да еще мелюзгу. Отец умер, нас шестеро осталось, и я самая старшая. Вот и дали мне путевку к пню — лес возить». Там и «обасурманилась», «стала» гнуть матюги, как медведица дуги». «До тридцати лет дожила, ни разу с парнем не поцеловалась. С худым, с мозгляком каким не хочу, а хорошие-то где? Хороших-то на войне поубивали...

Вот так я дожила до тридцати лет девушкой на сто процентов. А тут спохватилась: да что же это я делаю? Ведь я так зачахну стопроцентной девушкой, ха-ха».

И вот хватила Поля стакан водки и пошла на поклон к Ваньке Олешичу («один у нас был сознательный, никого не отталкивал») и с тех пор «с бутылкой-то и спозналась».

Нет нужды пересказывать рассказы Ф. Абрамова. Лишь одну черту их автора хочу отметить — постоянство. Сколько уже лет долбит Федор Абрамов в одну точку — и в точке этой боль народная. Хвалить его за это? Я и не хвалю. Есть ли писатель без правды, есть ли литература?

Впрочем, есть. Есть литература полуправды, четверть правды, одной пятой правды. Дозировка бесконечна. Есть герои умения сводить концы с концами, герои кисло-сладкого реализма, который только по идее хорош, как смесь правды с ложью, а на деле неудобоварим. Иной и выскажет правду и тут же оговорится: я то-то и то-то имел в виду.

Тут уж не трепет сердца, а некое безопасное пощипывание и покалывание, как в кабинете физиотерапии. И приятно, и не страшно. И лечит.

Так, по крайней мере, говорят врачи.

Федор Абрамов если и лечит, то болью. Вызывая ответную боль, он вызывает силы для отпора болезни. Он не страшится признать, что посягает на всю правду, а не только на часть ее.

В этом его достоинство и его праведность. Всегда были на Руси такие беспокойные голоса, которые, как ни пытались

их урезонивать, твердили свое. Которые если и заблуждались, то искренне. Которые потом за эту — неправедную — искренность открыто корили себя (рассказ «Слон голубоглазый»).

У каждого свой путь. Один бьет в набат, другой творит в тишине, обдумывая труд, который, создаваясь годами, годы и годы входит в плоть и кровь народа.

И те и другие делают одно дело.

Абрамовские старики, как я уже сказал, умирают без страха. Можно им только позавидовать. Бесстрашие — удел и их автора. Сколько раз колотила его критика за трепет сердца. За горячность, несдержанность. За то, что хватает он через край, перебарщивает. Все взнуздать его пыталась, обуздать. Не вышло.

Поэтому и не померк его голос, поэтому не остыл. Иных бог и талантом не обделил, а натуры не дал. Талант мастера при твердости натуры — сила.

Слово у Ф. Абрамова не шаркающее, не заискивающее, а неподатливое, несгибаемое. Не гнется оно от тепла размягчающего (от похвал), не крошится и на холоде (когда мороз вдарит).

В слове его — и воля его. И характер.

На таких «огарыши» да «прилипалы» не ездят: где сядешь, там слезешь.

БЕЗ ТРУДА НЕТ ДОБРА

(О «Ладе» Василия Белова)

Пишу эти строки весной и вспоминаю весну в деревне. Снег еще лежит в оврагах, в затененных местах, а в поле уже выехали тракторы с сеялками. Поднимается вверх сухая пыль, висит в воздухе, не тая, солнце жарит не по-весеннему, тарахтит старая сеялка, тарахтит под тобой деревянная подножка, и горизонт во все стороны пуст, обнажен — леса еще не оделись, просвечивают.

Встаешь затемно. Пока подпояшешься, обуешь лапти, перехватишь кружку молока с хлебом, добежишь до под-

воды, которая должна везти на стан, уже засинеется на востоке. К восходу солнца и прибываешь на стан. И сразу за дело. По холодку, почти по морозцу, выезжаешь на сеялке — и так до обеда, а там и вновь дотемна.

К ночи намаешься, в деревню возвращаться неохота. Так и ночуешь на стане, в шалаше, зарывшись в теплую, пахнущую пшеницей солому. Сон мертвый, короткий: не успеешь глаза закрыть, провалиться в темень,— как уже будят: вставай, вставай! Вскакиваешь легко, быстро. И никакой усталости в мускулах, лени, голова чиста и светла, и тело готово к труду, к напряжению.

День сливается с днем, и только когда встанет у края поля, будто наткнувшись на что-то, отпахавший и отсеявший трактор и замрет дрожащая сеялка, все высыпавшая из своих желобов, поймешь — конец. Конец севу, конец кругообороту сна и труда, дня и ночи.

Василий Белов прав: есть во всем этом какой-то ритм и какая-то музыка. Не то что фанфары гремят, а кровь поет в жилах, и живешь полно, без пустот, даже часы сна — не пустота, а отдых.

Белов начинает свою книгу с весны, с того времени, когда крестьянин снаряжает коня в поле, готовит плуг, борону, когда вся семья настроена на новый цикл жизни, на новый оборот круга. Круглый год недаром, пишет он, назван круглым, потому что конец смыкается с началом, зима переходит в весну, весна торопит лето. И в труде идет смена, идет перестройка и преемственность — в крестьянской жизни нет обрывов, перебоев в ритме, а если и есть перебои, то ее уже лихорадит, это уже не жизнь, а болезнь.

«Перебои в ритме семейной жизни,— пишет Белов,— болезнь или преждевременная смерть, пожар, супружеская измена, развод, кража, арест, гибель коня, рекрутство — не только разрушали семью, но и сказывались на жизни деревни.

Ритм проявлялся во всем... Все было взаимосвязано, и ничто не могло жить отдельно или друг без друга... Ничто не могло существовать вне целого или появиться вне очереди. При этом единство и цельность вовсе не противоречили красоте и многообразию. Красоту нельзя было отделить от пользы, пользу от красоты. Мастер назывался художником, художник мастером».

Книга Белова — о мастерстве и художестве труда, о труде как о спасении и о труде как о том, что оправдывает наше пребывание на земле. Для Белова труд и потребность

живота (как в старину называли жизнь) есть то, чем уже в высшем смысле жив человек. «Без труда нет добра» — эти слова можно было поставить эпиграфом к очеркам Белова.

По жанру это очерки, этнографические записки, но стоят они иного романа. Может быть, поэтому и отклонился Белов от «Канунов», прервал на время работу над ними, что нужно было высказаться о том, что болит, что накипело на сердце.

Я думаю, книга эта явилась вовремя. Самое время во весь голос заговорить о честном отношении к своему делу. О мастерстве. О том, что только труд, а не какие-то особенные права и достижения в сфере прав могут нам помочь. Белов против одного права — права плохо работать. Делать **не свое** дело. Находиться **не на своем месте.**

В деревне были печники и плотники, катальщики и мельники, кузнецы и сапожники. Каждому был отпущен свой талант, и даже если один человек имел несколько талантов, то все-таки совершенствовался он в одном деле, потому что и одного дела для одного человека достаточно.

Труд — это не цифирь в плане и не скачки диаграмм на красной доске. Труд, утверждает Белов, это творчество и чудотворство.

Вспоминаю «Плотницкие рассказы» и роман «Кануны». Лучшие страницы этих книг — слава труду. Олеша Смолин в «Плотницких рассказах» — мастер, художник. И человек прекрасный. Оттого и прекрасный, что каждое бревнышко, которое отесывает, отесывает с любовью, что если строит баню или избу, то будто дитя любимое растит. В глазах Олеши Смолина нет смущения за свою жизнь. Зато лентяй Козонков всю ее растратил на фразы, на приказы. Бегал по деревне с наганом и народ пугал. Жизнь его ушла в воздух, как уходит дым из печки. И хотя хорохорится Козонков, хотя и до сих пор пытается командовать Олешей Смолиным, на деревне он посмешище.

Впрочем, как и Игнаха Сопронов в «Канунах». Вся деревня в романе выезжает в лес валить сосну для мельницы, которую ставит Павел Пачин. Все волнуются, все воодушевлены. Даже лошади чувствуют это оживление, этот подъем духа. И топоры сами собой летают в воздухе, обрубая сучья, и стар и млад находят себе дело по рукам, и мир теснится в общей работе, один Игнаха не рад этому, копит он злобу на мир за то, что не так он живет, как ему бы, Игнахе, хотелось.

Белов в «Ладе» настаивает на уважении к традиции

и на терпении в труде. Тот, кто все время торопится, спешит забежать вперед, не экономя сил, не рассчитывая силы, не работник. Загнать коня, загнать себя — худшее дело. Над такими в деревне смеются, как и над лентяями. «В народе всегда с усмешкой, а иногда и с сочувствием, переходящим в жалость, относились к лентяям,— читаем мы в книге.— Но над теми, кто не жалел в труде себя и своих близких, просто смеялись. Не дай бог надорваться в лесу или на пашне. Сам будешь маяться, семья тоже пойдет по миру. (Интересно, что надорванный человек всю жизнь потом маялся еще и совестью, дескать, недоглядел, оплошал)».

И еще: «Настоящие плотники экономили силу. Были неторопливы. Без однорядок-рукавиц не работали. Бревна катали, а не волочили. Времени на точку топоров не жалели».

Есть в этом великая мудрость. Великая мудрость ритма, который не допускает волевых ускорений и ломается оттого, что машину запускают на более быстрые обороты, чем те, на каких она может работать. Она, может быть, некоторое время и поработает на более высоких скоростях, а потом встанет — и встанет навсегда.

Крестьянин, пишет Белов, не торопился. Он следовал в этой неторопливости природе, у которой на все свой черед. Даже крестьянский календарь, на что ссылается Белов, говорит об этой очередности, о законе ритма, по которому строится работа и жизнь. Вот пример не из Белова, а из книги А. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу», которую цитирует Белов:

«1 апреля — пустые щи

8 апреля — Родион-ледолом

11 апреля — Антип-водопол

12 апреля — Василий-выверни оглобли (оставляй сани, снаряжай телегу)

23 апреля — Егорий-скотопас

26 апреля — Степан-ранопашец

2 мая — соловьиный день

3 мая — зеленые щи

5 мая — Ирина-рассадница (рассадка капусты) и т. д.»

В календаре почти нет «окон», дней, которые не были бы чем-то заполнены, не означали бы новый поворот круга. После Ирины-рассадницы следует Иов-горошник, затем

Никола-вешний травной, Лукерья-комарница, Леонтий-огуречник. Соловьиное пение и высадка огуречных семян стоят в одном ряду. Крестьянин и радуется наступившему теплу и одновременно готовится к смене обязанностей, к тому, что после капусты надо сеять горох, а там уже можно выпускать телят на травку, а там, глядишь, и настает (29 мая) Федосья-колосяница, то есть рожь начинает колоситься.

Книга Белова написана в традиции А. Афанасьева и во многом совпадает с ней (хотя у Белова речь идет лишь о северном крестьянстве, о его земляках-вологодцах), но она обращена на нас, на наш день и напоминает нам о том, что еще не стерлось в народной памяти. Не так давно это было, как бы говорит Белов, еще не поздно оглянуться, помянуть добрым словом дедов и отцов (а то и братьев) и **взять с них пример**.

Конечно, это книга примера, книга-урок для тех, кто начинает жить и задумывается о смысле жизни. Белов пишет о народной эстетике, он как будто и отвлекается от непосредственно хозяйственной стороны дела, но его подробные описания того, как катают валенки, плетут кружева, делают лодки, ставят печи в деревне, наталкивают на пример, на поученье. Учительский дух русской литературы бродит в крови книги Белова.

Конечно, он выбирает в крестьянской жизни то, что работает на **идею лада**, на сам лад. Он не касается того тяжкого в крестьянском быте, о чем писал когда-то Глеб Успенский во «Власти земли» или Бунин в «Деревне», Белов не обличитель, Белов — поэт. Хотя мы знаем, что и в повестях своих, в рассказах, в романе и пьесах, а уж тем более в «Бухтинах вологодских», может посмеяться он над своим собратом и пристыдить его. Правда, в «Бухтинах» смех не злой, веселый, но нет-нет да и сверкнет из тучи молния и ударит прямо по цели.

Белов не очень-то добр и в «Ладе», когда речь заходит о вещах, которые ему не нравятся, которые, по его мнению, искажают традицию или ломают традицию. Тут есть и гнев, и сарказм. Гнев и сарказм, которые можно оспорить.

Но в целом книга светлая, ибо какая же может быть книга о л а д е, если в ней нет лада, если состоит она из разрушающих чувств? Не разрушение (даже во имя нового строительства) идеал Белова, а созидание, воссоздание, воскрешение. Он, казалось бы, из небытия извлекает все эти обычаи и обряды, он как бы кропит их живою водою

любви и сочувствия. Сердце болит оттого, что забыты заветы предков, что брошено в тернии или задвинуто в угол то, что должно красоваться в красном углу. И у Белова оно красуется. Он называет печь «невестой». Он пишет о русской печи в крестьянской избе, одушевляя ее, потому что сама печь одушевляет все в доме — от нее и тепло, и жилой дух, и спасенье для ребятишек, и леченье для стариков. Возле печи стоит, разъезжаясь на своих скользких копытцах, только что родившийся теленок (его несут в дом, к теплу), тут же сушатся детские одежки, рукавицы. «Печь остывала только вместе с человеком»,— говорит Белов, и это правда. С утра уже горит огонек, толкает хозяйка в печь чугуны, варит, жарит, шкварит, а на ночь закрывает железной задвижкой, но еще видны сгребенные в кучку мерцающе-красные угли, и от их жара не остывают белые стены печи, прижмешься к ним — как к матери родной прижался: утешает печь, греет печь.

Книга Белова родилась из тоски по лучшему, что было в крестьянстве, из любовного вздоха памяти, которая всегда коротка на недоброе и дольше хранит доброе. Лишь по прошествии лет, в отдалении от того, о чем вспоминается, возможен такой отбор, когда отбрасывается все, что тревожит память, наводит тень на память. Что разрушает лад.

Лад — это поэтическая идея книги, это идеал, а не взятая в беспощадном свете реальность. Не зря в той главе, где Белов вдохновенно пишет о «торжественно-радостном благовесте среди ветреного весеннего шума», он оговаривается: «Не будем, пожалуй... вспоминать о страшном набатном гуле среди ночной тишины».

Этот гул «не ложится» в книгу, он противопоказан ей, ибо гул этот — перебой в ритме, отклонение от лада, антилад.

Впрочем, у Белова есть свои соображения об антиобразе в народной поэзии. Вот они: «Существовала какая-то странная, на наш современный взгляд, эстетическая потребность время от времени выворачивать себя наизнанку. Может быть, с помощью антиобраза (святочная личина, противоестественный наряд, вывернутая наизнанку шуба) наши предки освобождались от потенции безобразного... Потребность представляться вызывается, наверное, периодической потребностью преобразиться, отрешиться от своего «я», как бы со стороны разглядеть самого себя, а может, даже отдохнуть от этого «я», превратившись на короткое время хотя бы в собственную противоположность... всего вероятнее, наряжаясь, например, чертом, человек

как бы отмежевывался от всего дурного в себе, концентрируя в своем новом, «вывернутом» образе всю свою чертовщину, чтобы освободиться от нее, сбросив наряд. При этом происходило своеобразное языческое «очищение», похожее на то, которое происходит при христианском обряде причащения и исповедания».

Нечто похожее говорил о своих «отрицательных» образах Гоголь. Отдавая им свои мерзости, говорил он, я тем самым освобождаюсь от них.

Гоголя Белов часто поминает в своей книге. О Гоголе речь идет в главе «Святки», где Белов проводит параллель между обрядом святок на Украине и в северной деревне. Святки у Белова написаны в гоголевском ключе и на высоте гоголевского поэтического подъема.

Белова-мыслителя все время корректирует в «Ладе» Белов-поэт. Недаром труд в его книге необоримо восходит к образу, к тому эстетическому оформлению идеи труда, разгадать которую или хотя бы приблизиться к которой стремится автор. Он против научного объяснения образа, расчленения образа, посягновения на образ как на целое. Вообще целостность — это то, из чего исходит «Лад» и на что направлен «Лад». Тут тоже предлагается свой круг: от целостности к целостности, через поле разрушений, насилия над традицией, пытки традиции. Белов пишет о «круговой обороне русской крестьянской общины», которая до поры до времени не пускала на свою территорию разрушающие силы, и лишь уступив им, уступила и науке образ. Лучше не покушаться на образ, говорит он, лучше отойти от него и не лишать себя наслаждения общения с образом без посредника. Образ не поддается «ощупываниям рационалистического ума», образ — тайна — и находится она за семью печатями и семью замками.

Вот почему Белов противопоставляет устное фольклорное слово слову, закрепленному в книге. Последнее как бы уже засушено бумагой, своим существованием в виде печатного слова и приобрело плоскостность бумажного листа, потеряв живое обаяние атмосферы, в которой оно произносится или поется, потеряв объем образа, воздух образа. Вот почему он ставит лицом к лицу традицию и благородство выработанных ею форм (всегда целесообразных и «полезных») и «эстетическую мглу, в которой с такой многозначительностью мерцают блуждающие огни».

«Женщины в старину,— пишет Белов,— за бревнами в лес не ездили и по сугробам с топорами не лазали, это

делали за них мужчины... Принцип колокола в одежде не позволял мерзнуть в самые сильные морозы. Для такой одежды характерна — почти до пят — длина и постепенное сужение кверху. Так шили сарафаны, шубы на борах, в русской военной шинели использован тот же принцип. Под «колоколом» тепло держится на уровне щиколоток, граница холода приходилась как раз на голенища валяной обуви. Естественно, такой туалет вырабатывал в девушке, а затем и в женщине бережливое отношение к движениям, дисциплинировал поведение. Приходилось думать, прежде чем куда-то шагнуть или прыгнуть. Это обстоятельство сказывалось в выработке особой женской походки, проявлялось в сдержанной и полной достоинства женской пляске».

Может быть, Белов против современной моды?— спросит читатель. Отчасти, да. Но какая же современная женщина не хотела бы вернуть себе ту стать, которой славились русские красавицы? Неужели сутулая женщина лучше статной? Неужто сигарета в зубах женщины украшает женщину?

«Домостроевские» мечтания Белова вовсе не мечты. Это попытка новое время поставить на почву традиции. Дать этому времени устойчивость и ту же самую осанку.

Хотя, конечно, выбило народ на войне. Те, кто помнили старое и могли научить ему, ушли. Ушли не только на войну. «...В Тимониху,— пишет Белов о своей родной деревне,— как и в тысячи других северных деревень, не возвратилось с войны ни одного мужчины...» И «после войны художественная организованность народного быта начала исчезать, вместе с исчезновением тысяч деревень и подворий, вместе с гибелью на фронтах Великой Отечественной наиболее жизнедеятельной части населения».

И все-таки сказки, бухтины, пословицы, песни, частушки, прозвища и по сей день живут в народе. Жизнь фольклорного слова не умолкает, и всюду поспевающая печать не поспевает за ним. Слово ускользает от печатного станка, не дается, сохраняет свою суверенность. В слове и свобода мышления народа, и его характер, и его юмор. «Фольклорное слово,— настаивает Белов,— несмотря на все попытки «обуздать» его и «лаской и таской», сделать управляемым, никогда не вмещалось в рамки книжной культуры. Оно не боялось книги, но и не доверяло ей».

Белов рассказывает о том, что значил в деревне человек, владеющий словом. Его уважали так же, как уважают самого

рачительного работника. В деревне издавна существовал «культ слова». «Умение хорошо, то есть образно и тактично говорить, в какой-то степени было мерилом социально-общественного положения, причиной уважения и почтительности. Для мелких и злых людей такое умение являлось предметом зависти». «Красивая образная речь,— заключает эти рассуждения Белов,— не может быть глупой».

И далее он отмечает такие черты образной речи, как юмор и лаконизм. Юмор — всегда признак самостоятельности, признак свободы. Не смеется тот, кто боится, кому страшен смех. Веселый человек — человек открытый и человек сильный. Веселый человек — человек талантливый.

Человек, владеющий словом,— человек-поэт. Его образы рождаются тут же, по ходу дела, по ходу действия. Они являются как сгущенный опыт его жизни и жизни окружающих его людей, как опыт труда и опыт веселья. Впрочем, и тяжкий труд не тяжесть для крестьянина, а радость, веселье. Веселье это не обязательно, когда много смеются. Веселье — это когда силы играют, когда работа дается легко, когда все само собой получается. Такое веселье нарабатывается годами.

Другое дело, когда народное слово, живорожденное слово вталкивается в мертворожденный текст. Оно среди других мертворожденных слов блекнет, выглядит как пародия на самого себя. Прав Белов, когда негодует против поделок и «авторских текстов», где разрушается органическая жизнь сказки или образного слова, где на слово накладывается грим, когда лишь сарафан, а не душа народа, как говорил Гоголь, виден в слове.

Некоторые негодования Белова по адресу радио и телевидения, прибегающих к таким поделкам, усекновениям народных текстов, а то и к их переделке, я разделяю. Я не могу только разделить какой-то общей антипатии автора «Лада» к городу.

Что делать, город существует, его уже не снести. Так же, как среди крестьянских поколений наросли и городские поколения, и у них свои забавы и игрища, свой труд и свой досуг. Я думаю, что лентяй в деревне то же, что и лентяй в городе. Белов написал книгу о крестьянском труде и об его эстетике, а можно написать книгу о труде каменщика, строителя мостов, шофера,— если это настоящий каменщик, строитель и шофер,— и она будет столь же укоряюща по отношению к современному «обленению» (как точно назвал эту черту в том же крестьянстве Иван Васильев), как и «Лад» Белова.

И здесь существовал свой лад — хотя бы лад в застройке города, лад в расположении храмов на высотах, дворцов, в окаймлении рек камнем, в разбивке бульваров, парков. Есть своя высокая эстетика и у города, если только она не положена на штамп, если не разрушена тем же тотальным наступлением единоликости, о которой пишет Белов. Разрушать, правда, может не только единоликость, но и разноликость, когда разноликость эта опять-таки серийна.

Город как будто противостоит природе по самой своей сущности, он отдален от природы, он вчуже ей. Но раз уже создал его человек, раз поселился в нем, значит, и по силам человеку внести законы природы в город, вписать его в природу, отдать своему каменному жилищу то, что заложено самой природой в его душе.

Есть города, которые такие же создания природы, как и деревня, как любое поселение на земле.

Но это — особый разговор. Белову не нравится спорт. Конечно, лучше трудиться в чистом поле и дышать свежим воздухом. Но как быть человеку, которому судьба уготовила сидеть за столом? Толстой пахал, тот, кто живет вблизи деревни, тоже может пахать. Но что делать истому горожанину? Он делает зарядку. Он искусственно, конечно, тренирует мускулы, ибо его тренировка и закалка не дают никакой отдачи, кроме отдачи здоровья. Но и это немало. И в этом есть толк. И — поддержание ритма жизни, и, если хотите, ее лада.

Лад может существовать везде. Ибо носитель лада человек, а не место, где он живет.

Все дело в том, какой это человек и кто он.

Футбол, например, красивая игра. Так же, как шахматы. И если на шахматной доске движутся деревянные фигуры, то по зеленому полю бегают футболисты. И не просто бегают, а **играют**. Тут игра, забава и одновременно труд для тех, кто играет, и переживание (и тоже, стало быть, труд) для тех, кто смотрит игру. В игре есть неизвестность, есть загадка, есть волнующий «сердечный риск» (слова Белова), передающийся чувствам зрителя.

Так что зря Белов негодует на зрителя (который якобы паразитирует на игре). Зритель в это время тоже живет. Почему зритель народного игрища в деревне не осуждается, а зритель на стадионе осуждается? Нет резона. И тот и другой сопереживают игре, участвуют в игре.

А что же тогда театр? В театре тоже сидят зрители и **смотрят**. Хлопают, смеются, увлекаются ходом пьесы, даже

входят в состояние возбуждения, которое особенно неприятно автору очерков. Но он сам пишет пьесы и ставит их на театре.

Тут все спорно. Но бесспорно то, что наживающихся на этих массовых видах игры весьма немало. Что кое-кто действительно паразитирует на них. Тут огромная нагрузка на мастера в виде тех, кто не умеет ни играть, ни «болеть».

Хуже всего, когда в дела мастера и дела мастерства вмешиваются. Вмешиваются, как правило, не мастера. Их-то и приходится честить, когда думаешь о том же спорте. Да и о любом деле. Еще Глеб Успенский в своих очерках «Крестьянин и крестьянский труд», поминая военные поселения, созданные для крестьян Аракчеевым, писал: «Граф Аракчеев, не ограничиваясь муштровкой, вломился со своими реформами в хлев, стал соваться с приказами насчет коровы, определяя час выгона и пригона, приказывая пахать так, а не иначе,— словом, стал дерзко распоряжаться в самых недрах земледельческого творчества, искусства, стал безжалостно разрушать поэзию земледельческого труда».

За эту поэзию и ратует Василий Белов. И тут я его союзник. Родился я в городе, и детство провел в городе, но судьба бросила меня в самую глубь России, в Сибирь. И там научился я запрягать коня, сажать картошку, косить, месить навоз для кизяков, рубить дрова. Детский дом наш стоял в большом сибирском селе. Село это спасло нас от голода. А потом мы и сами спасались, потому что всё в нашем детском доме было свое — и кони, и поля, и огороды. Только хлеба мы не сеяли, его давало нам государство.

Это была первая встреча с деревней. Вторая, о которой я уже рассказал,— произошла летом 1944 года. И навсегда я запомнил и те дни на сеялке, и пастушество (пас колхозных телят), и жизнь в избе, и тех, кто согрел меня. В деревне я узнал, в какой стране я живу и кто мой народ.

Мы все один народ, и поэтому мне близок писатель Белов и то, что пишет Белов. Есть во всем, что он делает, какая-то высота, какая-то чистота благородства. Потому что попусту не шумит, зря перо в руки не берет. Если уж берет, значит, наболело, значит, сердце просит и отказать ему нельзя.

«Привычное дело» потрясло меня (да и только ли меня!). Это была поэма, а не повесть. Крестьянский лад выглядывал в ней в словах, в круговороте жизни, на которую не мог роптать герой Белова, хотя жизнь не повернулась к нему

теткой. Была боль, но не было ропота. Ибо, как писал там Белов, «лучше было родиться, чем не родиться». Слишком дорого стоил русскому народу этот стоицизм. Но не будь его, не выжил бы он. И Белов запечатлел это.

Не говорю о «Плотницких рассказах» с тем же мотивом прощения и милосердия и незлобивости за трудно прожитую жизнь (Олеша Смолин — сама незлобивость), о таких рассказах, как «Братья», «Клавдия», «На Росстанном холме». Все это было возвышение той же темы. «Бухтины вологодские» внесли разрядку в это высокое напряжение, сняли напряжение боли и ушли в спокойный лад первой книги «Канунов».

И вот явился «Лад». Книга строгая, документальная, которую мог бы написать какой-нибудь этнограф, фольклорист. Нет, не смог бы. Такую книгу не написал бы. Потому что в ней играет, лечит, берет в плен слово Белова. «Слово... не может заставить светить солнце или падать дождь...— писал А. Афанасьев,— но если не внешнею природою, то оно овладело внутренним миром человека...»

Это относится и к слову Белова.

О чем бы ни писал он — он всюду поэт. Пишет ли он о свадьбе, или о проводах в армию, о треблении льна, или о «серебре и золоте детства». У него старуха умолкает над колыбелью, засыпая от старости, а младенец подхватывает ритм ее песни. Жизнь как бы переливается из старых мехов в новые, не имеет конца. Даже о трагическом Белов пишет не как об «ужасном», а как о чем-то «необходимом, очищающем и возвышающем». Ибо предсмертное страдание в народе тоже называли «трудом».

Человек трудился, рождаясь, помогая матери в ее муках, и так же трудился он, умирая. «Достойно умереть в глубокой старости означало то же самое, что достойно прожить жизнь. Смерти боялись только слабые духом, умирали труднее болевшие в расцвете лет, люди, обделенные в чем-то судьбою...

Умереть не намаявшись и не намаяв близких людей представлялось нормальному человеку величайшим и самым последним благом».

Об уважении к памяти умерших тоже пишет Белов. О родительских субботах — днях поминовения воинов, павших на Куликовом поле. В эти дни приходили на родные могилы. Приходили и на девятый день после смерти, и на сороковой (такая сцена описана в конце «Привычного дела»). Сами кладбища были открыты для всех. Не было

ограды возле каждой могилы, а **общая** ограда, как бы подчеркивающая, что и мертвые — одна семья. «Безобразное состояние многих сельских и городских кладбищ,— добавляет Белов,— к сожалению, оправдывается явно устаревшим законом, позволяющим через тридцать лет после последнего захоронения использовать территорию подо что угодно».

Но разве через тридцать лет исчезнут родственники умершего или его потомки? Разве некому будет прийти поклониться его праху и продлить в этом поклоне ту жизнь, которую жил на земле он? Белов против короткой памяти, против памяти, у которой есть свой «план» на тридцать лет.

Неспроста он отходит в историю в своей книге, чтоб оттуда — из глубины ее — вести отсчет дням. Чтоб протянуть длинную нить, которая выткалась руками наших предков.

Прекрасно сказано у Белова о земле: «Это она, земля, кормит и поит, одевает и нежит. Голубит в свое время цветами, обвевает прохладой, осушая с тебя пот усталости. Она же возьмет тебя в себя и обнимет, успокоит навеки, когда придет твой крайний срок...»

Земля дает и земля берет. Так заплатим ей за жизнь всем, чем можем. Пока дышим. Пока бьется сердце. Пока доносится до него — направленное прямо в него — слово литературы.

БЫКОВ ПРОТИВ БЫКОВА

Быков вновь шагнул за границы своей прозы. Вновь пытает он счастье там, где уже пытал его в «Волчьей стае». Определенность борется с неопределенностью, расчет — со стихией, Быков — с Быковым.

Собственно, это происходит с каждым из нас. Наживая опыт, мы наживаем и инерцию опыта, некую ретроградную тяжесть его, которая давит прежде всего нас: здесь мы уже все умеем, и поэтому хочется писать только так. Нажитый тобой лично и оплаченный тобой опыт обращается против тебя. То есть внешне он работает на тебя, льстит тебе, подыгрывает и выигрышно предлагает свои условия. Внутренне он уже камнем ложится на сердце, начинает осторожничать,

не пускать, требовать эксплуатации того, что нажито. В разное время с разными писателями случались такие «повороты» отречения от самих себя, изменения, которые в глазах читателя казались изменою таланту. Но это как раз талант беспокоится, не может угомониться, ссорится с опытом и отрекается от него. Отречься совсем, конечно, невозможно, но преодоление — эта счастливая «болезнь» таланта — есть на самом деле его здоровье, проявление жизни в нем.

Быков против Быкова. Что это значит? Это значит, что Быков образца 1977 года — против Быкова образца, скажем, 1970-го. Это Быков повестей «Волчья стая» и «Пойти и не вернуться» против Быкова «Сотникова».

«Сотников» — и по праву!— считается лучшей повестью Быкова последних лет. Нравственное напряжение доведено там до высшего своего оправдания в том, **как** это написано. Цель и средства, кажется, пришли здесь в согласие, и Быков, может быть, впервые так гармонически воплотился как личность в художественном тексте.

«Сотников» был кристаллизацией опыта Быкова в других повестях, которые привели его к «Сотникову» (все время хочется назвать эту повесть так, как она называлась вначале — «Ликвидация»), которые и писались для того, чтоб явился «Сотников», точнее, эта способность Быкова так адекватно выразить свой опыт.

«Сотников» показал как преимущества накаленного письма Быкова, так и его односторонность. Святая правда Сотникова здесь главенствовала надо всем. Точки над «и» (а расставлял их опять-таки Сотников) были расставлены. Каждому отводилось свое: Рыбаку — его предательство, Сотникову — его стойкость. Сотников торжествовал над Рыбаком, торжествовал наглядно, предметно — погибал на виселице, а Рыбак, как жалкий Иуда, лез в петлю — да неудачно. Да и вешался-то он в уборной, а не на площади, то есть не всемирно и всенародно, как умирал Сотников. И эти два конца, эти плюс и минус быковской темы заслоняли собой судьбу тех, кто стройно не входил в схему,— судьбу старосты, Демчихи и неповинной девочки. Они тоже погибали, но Быкова интересовал исход единоборства Сотников — Рыбак. Побеждал не просто Сотников как имярек, побеждала **идея**, и Сотников на две трети был **идеей**, а не живым человеком. Отчасти идеей был и Рыбак.

В новой повести Быкова тоже есть идеи и есть люди. Героев двое и идеи две. Одна — идея жизни во что бы то ни стало и вторая — идея совести, которая вступает в едино-

борство с идеей жизни. Ведь не всякая жизнь для совести жизнь, физическое спасение для нее еще не спасение. Таким образом, речь идет о спасении души, как ни старомодно звучит этот тезис. Он у Быкова именно **тезис**, поэтому я и употребляю это слово, хотя носителями его являются мужчина и женщина — Антон Голубин и Зося Нарейко, два человека, которых война бросила, как всегда у Быкова, в безвыходную ситуацию. Выхода и в самом деле нет. Или смерть, или предательство. Или отречение от совести, или верность ей. **Или — или**. И так у Быкова тоже было всегда.

Что же изменилось?

Сюжет остался тем же, композиционная идея (которая точно соответствует нравственной коллизии) та же, обстоятельства те же, да и герои мало отличаются от героев, например, «Сотникова». В некотором роде «Пойти и не вернуться» — повторение «Сотникова» прежде всего в расстановке героев, в поединке Голубин — Зося, который как две капли воды напоминает «шахматную партию» Рыбак — Сотников.

Голубин даже внешне напоминает Рыбака. Он, правда, не паренек из народа, не мужичок, а налоговый агент, как говорят, простой советский служащий. Но по характеру тот же: партизан с закалкой, не трус, с чертами лихости, бывалости. Самоуверен. В переделках, из которых другие — менее лихие — не возвращались, он оставался нетронутым. Любимец женского пола. Красив, физически силен, ловок. Та же выживаемость и приспособляемость. И та же бытовая надежность.

Зося — двойник Сотникова. Все наоборот, чем у Антона. Простодушна, пряма, доверчива, открыта. Не хитра, не ловка, зато добра, честна и наивна в своей простоте.

Ее легче взять, задобрить, обмануть; Голубина ничем не возьмешь, он насторожен, как лесной зверь, он только телом чувствует, жив он или не жив, совесть для него — понятие детское, воздушное. Ею не проживешь.

Одним словом, те же Сотников и Рыбак. Да и обстоятельства те же. Зима, снег, плутания по лесу и полю в постоянной опасности наткнуться на полицаев, быть преданными, взятыми. Сгоревшие хутора, «задание», которое надо выполнить, и долгое пребывание один на один, когда ни свидетелей, ни зрителей, ни судей нет. Судья каждый сам себе, он же и подсудимый.

Быков почти полностью повторяет сюжетную вариацию «Сотникова». Только на месте Сотникова теперь оказалась

женщина, и это изменило все дело. Все-то, пожалуй, и не все, но что-то лопнуло в жестком сюжете, что-то треснуло, а оттого и сама идея и ее неукоснительное воплощение повернула куда-то не туда. Куда-то в сторону от «Сотникова», а может быть, и по той же дороге, но дальше.

Женщина слаба, женщина безответна, женщина, наконец, тоньше мужчины, чувствительнее его. Боль, нанесенная ей, больнее боли мужчин (в глазах читателя), ее воля к смерти во имя исполнения долга совести сильнее (и трагичнее) воли мужчины, потому что она мать, она должна жить хотя бы потому, что в ней живет еще кто-то другой. Зося именно такая женщина, и то, что она в повести становится на мгновение возлюбленной Голубина, а стало быть, и матерью, ставит идею совести в особое положение. И читатель хочет, чтоб героиня жила, и сама она не может этого не хотеть с еще большей жаждою, чем прежде.

Меняется герой, меняется и идея. Меняется и противоположная ей идея и противоположный герой. Голубин — и Рыбак и не Рыбак. Он связан с героиней ниточкой, которая не связывала Сотникова и Рыбака. Тут подмешалась жалость и даже что-то похожее на любовь. Не просто хотел Антон использовать эту девчонку, привести ее в Скидель и, сдавши в руки немцам, заслужить помилование. Он с ней жить хотел, жить, как с женой, то есть любить ее и иметь от нее детей. Она ему приглянулась. Он выбрал ее и как заложницу, и как возлюбленную.

Из этого и плетется паутина, в которой путается герой Быкова, то рвет и оказывается свободен (отрицательно свободен), то вновь запутывается — и до конца.

Для Быкова ситуация непростая и, скажем смело, новая. Обстоятельства, правда, остаются те же: с одной стороны, немцы, с другой — свои, но душевный конфликт меняется, а оттого и борьба идей делается какой-то иной борьбой.

Появляется неожиданная для Быкова беспредельность. Повесть никак не может завершиться, нити — развязаться, рука, кажется, занесенная для того, чтобы исполнить приговор, медлит. Несмотря на острый сюжет, в повести все время вязнешь. Разматывается один виток нити, начинается другой. Вот как будто все и определилось, ясно, кто есть кто, никаких связей между героями быть не может; но вот они воскресают, внутренний сюжет запутывается, неожиданность порождает неожиданность, и, перевалив через перевал, ты оказываешься перед новым перевалом. Эта незаконченность, неокончательность конфликта кажется мне прин-

ципиальной. Прежде у Быкова все это раньше кончалось. Как только все делалось ясно, ставилась точка. Физический итог противоборства подводила чья-либо смерть — даже не точка, а крупный восклицательный знак.

В повести «Пойти и не вернуться» Антон никак не может отделаться от Зоси, сбросить ее с плеч, продать, убить ее, наконец. Он все тащится за нею и с нею, хотя давно принял решение уйти к немцам, остаться жить и ценою ухода от партизан купить жизнь. Это было им еще с самого начала задумано, когда он пустился самовольно вдогонку за Зосей, покинув отряд и этим отрезав себе путь назад. Пути назад нет, и вроде бы он есть: Антон (а вместе с ним и автор) колеблется: куда идти?

И тут «старый» Быков ему подсказывает. Он ему подбрасывает внешний факт: известие о падении Сталинграда. Совершенно случайно разговор об этом Антон слышит из своего укрытия в оборе, причем слышит неотчетливо — по дороге проезжают полицаи, говорят о Сталинграде, он решает, что говорят о «падении».

И это укрепляет его в правоте своего поступка. Затем, когда Антон, кажется, все решил и держит при себе Зосю уже как заложницу, он вновь слышит о Сталинграде — на этот раз от наших. И оказывается, что Сталинград не пал, а, наоборот, выстоял. И это известие толкает его к сомнениям. Он внешне, по отношению к партизанам, предательства еще не совершил, есть еще возможность отступления, но внутренне он-то его совершил, внутренне уже предал. Это, правда, видим мы, читатели (так говорит логика), а не сам Антон. Он вообще у Быкова не думает, он поступает.

Здесь Быков сталкивается с Быковым. Потому что и то и другое — то есть осложнение конфликта, ощущение беспредельности его и желание подвести ему ясный итог — Быков. Он ищет беспредельности, он чувствует ее, и он же ставит предел. Он хочет разматывать и разматывать эту нить, а опыт сопротивляется, опыт шепчет: кончай, и так все ясно, куда же еще.

Один Быков сопротивляется другому, уступает ему и не может совсем уступить. Кажется, в оборе было все ясно. После выяснения отношений, подкрепленного видом замученных немцами партизан, Зосе и Антону, кажется, надо расходиться в разные стороны: ей — к своим, ему — в Скидель, к немцам. Им не по пути. Но они продолжают путь вместе. Они движутся рядом, и новый оборот сюжета нанизывает на идею повести новую петлю. Возникает еще какая-

то надежда: а может, что-то изменится, может, Антон дрогнет, и Зося своим терпением спасет его.

Сцена на хуторе как бы повторяет сцену в оборе. Тут мысли Антона (об уходе к немцам) претворяются в действие. Уже и связанная им Зося лежит на полу, и хозяин хаты посылается на поиски коня, чтоб везти связанную Зосю к немцам, в Скидель. И спасенная хозяевами Зося бросается на **предателя** с топором, чтоб убить его. Но Быков и на этот раз отводит руку возмездия. И вновь Антон и Зося — теперь с несколькими партизанами — продолжают свой путь. Антон — как арестованный, Зося — как освобожденная и спасенная своими.

И на этот раз Быков не ставит точки. Вот уже обстоятельства поворачивают так, что Антон с оружием в руках должен защищать и Зосю и партизан, отстреливаясь от полицаев. Вот он уж вновь со своими, еще, по существу, фактически ничем необратимо не подтвердив своего предательства.

Минует этот виток сюжета, и Быков вновь оставляет героев вдвоем. Опять никто не знает о мыслях Антона, о предательстве Антона. Только Зося. И только с нею, а еще более с самим собой должен выяснить герой Быкова, кто он.

Здесь цепь беспредельности прерывается. Все должно иметь конец. Кончается неопределенность, рвется нитка: Антон стреляет в Зосю. Она не убила его (и не могла, конечно, убить), так он убьет ее. Им вдвоем не жить. Совесть — зеркало, в которое он не хотел бы смотреться. К тому же поступки — пусть и внутренние — уже совершены. Факт измены налицо. Зося — свидетель.

Логика приводит Быкова к этому выстрелу.

Но и после него какие-то обрывки нити связываются, пытаются сплестись. Жалость к Зосе, любопытство и желание проверить, убил ли он ее насмерть, влекут его назад, к месту преступления. Антон находит то место, но не находит женщины.

И тогда он спешит в Скидель. Спешит опередить ее, чтоб призвать в Княжеводцы немцев и — как Рыбак в «Сотникове» — всех поставить перед фактом своего предательства.

Когда Антон сделал шаг в сторону Зоси, когда пожалел на секунду о ней и, повернув, пошел искать ее труп, сердце у меня дрогнуло. Я подумал, что та же жизнь, ради которой он предал Зосю, привела его к ней. По крайней мере, толкнула вернуться. Не только расчет охотника, привыкшего ви-

деть убитую дичь, не только соображения безопасности и чистая шкурность, но и это — раскаяние, стыд. Это человеческое движение напоследок как бы шевельнулось в душе у Антона, показав трагизм и его судьбы. Он-то выжить хотел и жив и невредим остался. А она, раненная и убитая им, уползла (хотя и к смерти была готова).

Быков сюжетно не завершает повесть. Неясно, доехал ли Антон до Скиделя, успели ли надежно перепрятать Зосю люди из Княжеводцев (они, как будто зная о существовании Голубина, спешат сделать это), погибла ли она и состоялся ли факт перехода героя к немцам, хотя больше ему некуда деваться. Это уже сюжетная неопределенность, а не смысловая, это слабая попытка недосказать что-то в действии, во внешнем, но внутренне Быков одному жалует прощение, а другому — проклятие.

Уйдешь, говорит он, и не вернешься. Если уж пошел, то дойдешь. В вопросах нравственных так. Это обычная оценка обычного Быкова. Ничего нового в этом нет. Точнее, нет ничего нового в том, что Быков этими постулатами кончает повесть. Так же как не кажется мне странной и история со Сталинградом. С точки зрения правдоподобия (соответствия правде 1942 года), трудно поверить в то, что Голубин интуитивно может чувствовать значение для войны Сталинграда. Вряд ли он так хорошо видит мысленно карту войны, что может понять: возьми немцы Сталинград — нам крышка. Но для обострения ситуации Быкову это нужно. Как нужен ему и вид крепыша-примака, разъевшегося на сытых хлебах, которого встречает в лесу Голубин.

Тут действует железная быковская логика, которая должна обязательно вывести финал из арифметического хода урока и где дважды два — четыре, а не пять.

Ну, Голубин, ладно, а вот то, что Зосю не удалось добить, что протащилась она по снегу, теряя кровь, и выжила (наверное, выжила!) — это важнее. Это уже не прием, а некая открытость идеи, над которой не повис топор результата. И не последний сон Зоси (всего их в повести три) вспоминается мне, а тот, который видит она, когда лежит связанная на хуторе и ждет решения своей участи. «Она не сознавала во сне, то ли это была война или, может, довоенное время, или она выпала из всякого времени и очутилась в каком-то новом временном измерении. Однако она ни на секунду не расставалась со своими ощущениями, которые и во сне оставались полными мук и тревоги. Она не знала, что было причиной этой ее тревоги, но ей было плохо, очень неспокой-

но; скверное ожидание чего-то еще худшего непрестанно угнетало ее. В поле ее зрения, однако, не было ничего плохого, наоборот, перед ней расстилалась весенняя благодать поля с зеленой травой и какими-то цветами на ней, вблизи высилась удивительно белая, словно из сахара, остренькая колокольня костела или, может быть, церкви, где вот-вот должен был появиться Он. Кто Он — Зоська не знала, она не представляла даже его облика, но в точности знала, что Он — существо одушевленное, очень строгое и, несомненно, доброе».

В этой высоте, откуда должен прийти Он и решить все по справедливости — а главное — по доброте,— Зоська вскоре видит себя, видит как бы со стороны и одновременно чувствуя себя летящей над землей. Она на земле, и она в небе, она Зоська, и она птица, которой дано обозреть лежащее внизу пространство.

Но какая-то сила тянет ее вниз, она сопротивляется, сопротивляется уже не руками, а крыльями. «Огромные крылья лишь разметали сыпучий снег, махать с каждой минутой становилось все труднее, силы ее кончались, и в сознании бился испуг от мысли, что если она не взлетит, то погибнет».

Сон заканчивается падением и гибелью на снегу — именно той картиной, которая ждет в конце повести Зоську.

Только и взлет был, и парение было, и в последнем сне, мучаясь от ран, в бреду, Зоська переносится в свое детство, к матери, к теплу дома, давшего и ей на всю ее короткую дорогу в жизни (и на эту дорогу, которую проделала она с Антоном Голубиным) запас веры в то, «как важно быть добрым».

И как ни мучат эту доброту в повести Быкова, и ни пользуются ею по злой воле, она — почти уже не похожая на саму себя, с разбитым лицом, с простреленной грудью, окровавленная и подбитая — взлетает со снега и поднимается ввысь.

В этой беспредельности Зоськиной жизни и жизни ее духа (смутно самою ею ощущаемой в снах) и есть победа одного Быкова над другим Быковым и ощущение значительности происшедшего в его новой повести. Повторяю, внешне все так, как и было в других повестях, в «Сотникове». Только в Сотникове гордость была, Сотников из-за той гордости вел с собой на эшафот всех, хотя торжествовал он **один**, он один поднимался и поднимался вверх. Зоська знает и

чувство унижения, падения, слабости; она не может почти до конца отдать Антона тем, к кому он так неотвратимо влечется, прощает, жалеет, вновь прощает, надеется, платит за надежду, горько платит, своей кровью, но не ожесточается. В Сотникове эта жестокость была, в гибели его торжествовало и его самолюбие, тут ничего этого нет — Зоська вспоминает дом, мать, теплые прикосновения ее рук, тепло молока. Голубин не является ей во снах. Он свое получил. Но не от нее. А от Того, которого ждала и так и не увидела она в своем сне и который в повести Быкова есть высшая справедливость и высший суд.

Антон искал жизни «между небом и землей», сказано у Быкова. Но жизнь не только на земле или только на небе (идеальные устремления Зоськи). Она и там и там. Она в связи неба и земли и в бесконечной неожиданности земного, освещаемого высшим, снисходящим на нас — и из нас же исходящим — светом.

Девятнадцатилетняя Зоська соединила в повести Быкова небо и землю. Она навязала ему свою волю.

БЕССМЕРТИЕ РОДА

...Мгновение у Гранта Матевосяна насыщенно, полно, оно — краткий миг жизни, но не ущемленный своей краткостью, не грешащий на жизнь, не завидующий ей. В мгновение может совершиться оборот всего бытия — прожита жизнь рода, растянувшаяся на столетие. Слово «род», понятие «род» имеют для Матевосяна осевое значение. Это не только род людей, история семьи, фамилии, но и все, что рождено под солнцем.

И природа у него мыслит. Мыслит тростник, мыслит и человек. Память имеют деревья, лошади, медведь, глядящий из леса на пасеку, мальчик, видящий этого медведя, жаворонок в небе, трава на склонах гор. Для Матевосяна нет границы между живым и неживым, для него есть лишь граница между живым и мертвым.

Тоску рода чувствует одинокий буйвол. «Стон рода» слышит в себе мальчик. «Мальчик простонал и услышал свой стон. И стон своего отца, и стон всего своего рода». Стонет груша по семенам, которые высохнут на ее ветвях после удара топора, буки в лесу переживают свою смерть в самих себе, «время лошади», находящееся в ней, переходит во «время мальчика» и «во время его дяди», который когда-

то пас овец на той же поляне: «...и все голоса этого времени проходят через лошадь, а лошадь стоит какая-то сама в себе, и ее время тоже как бы в ней самой». Ручей, ветка, лань, не слышащая подкрадывающегося волка, связаны между собой. «Ручей прятал волчьи следы, и волк неслышно подходил к лани, и сухая березовая ветка видела такое предательство и ломалась, и испуганный волк шарахался в сторону».

Мир целен, един, хотя и разбит на отдельные существования. Раздор, вражда пытаются разорвать его — любовь соединяет концы рвущейся нити.

Если человек у Матевосяна заговорил, то он уже не может остановиться. Он будет говорить и говорить, пока бессилие бумаги и печатного слова не прервет его. Этому страстному излиянию нет конца, хотя повести и рассказы Матевосяна имеют формальные начало и конец, сюжет для него ничего не значит, он брезгует им, ему важно засечь, уплотнить рассеивающееся бытие, спрессовать в слово, в образ — и вернуть нам в полноте цвета и запаха, как столетний мед.

Мир Матевосяна естествен, природен. Если мудра природа, если — без усилий — она что-то говорит нам о себе, то с этой мудростью я хотел бы сравнить мудрость его прозы, до краев налитой жизнью, сущностью ее, сгустившейся, как сгущается нектар в меде.

«На макушке горы был кусочек белого льда, над льдом молча трудилось, разматывало нити пелены маленькое облачко. Под облачком восторженно болтался, наслаждался белым светом жаворонок, а над облачком, над стадами, над соколом, над горами, над летним выгоном и лесами чистые ветры других стран, полыхая жаром, несли огромное-преогромное солнце». Тут все связано — от жизни белого облачка до жаворонка, тут одновременно и пейзаж мира и мира в мире — Армении.

Географически этот мир ограничен одним селом. Имя ему — Цмакут (в ранней повести «Мы и наши горы» оно называлось Антарамеч). Цмакут невелик по размерам. В нем все тесно, все близко глазу — дома стоят под скалой, через дорогу видны окна противоположного дома. В Цмакуте живут пастухи, крестьяне, плотники, матери, вдовы. Цмакута нет на карте: он — создание воображения Матевосяна, и он — реальное армянское село, которое стоит, может быть, тысячу, а то и более лет. Здесь ссорятся, строят дома, режут баранов, изменяют, прощают, провожают сыновей в город,

воюют, возвращаются и не возвращаются с войны. Кто-то лежит на кладбище за околицей, а кто-то — где-то под Берлином или в Сибири. Кто-то пережил эпоху, а кто-то ушел вместе с ней. Кто-то горячился, раздражался, лез на рожон и сгорел, а кто-то укрылся и перетерпел, выжил, остался. В маленьком Цмакуте творится история человечества, хотя это и история наших дней, история Армении, а то и просто одной семьи, получающей у Матевосяна то одни, то другие имена. Мать в повести «Мать едет женить сына» и мать в «Твоем роде», небольшом рассказе,— одна мать. И тут и там ее отец — Ишхан, и сын ее — один сын, и весь род, по ветвям которого возносятся ее воспоминания (и причитания),— один род.

В роду нет безродных, у всякого кто-то есть позади и кто-то — впереди, род бессмертен, мальчик (глава «Начало» в повести «Оранжевый табун») соединяет его в себе, в своем переживании, в своем ощущении непрерывности времен. «Андраник Кар. 1916 г. пас свиней в пасмурную погоду» — эта надпись на коре бука, вырезанная ножом его дяди, соединяет мальчика с дядей, а через того с предками. И им откликается другая надпись на дереве, вырезанная современником мальчика — стариком Месропом — «Месроп К. XX в» (Месроп Казарян, двадцатый век). XX век — эта краткость в обозначении времени, как бы не требующая пояснений в виде дня и месяца, симптоматична. Месроп непосредственно соотносит себя с веком, вписывает себя в век. Он был здесь, в этом веке,— а значит, и век был, раз был Месроп — и этого достаточно.

Так и каждый обитатель Цмакута мог бы поставить эту дату против своей фамилии. И Андро, и Мариам, оставшаяся из-за войны без мужа, и Агуник, и Симон, и «лисица Гикор», и сын Гикора, и сын матери, и Левон, и Младший дядя, и Грант Карян.

Цмакут твердо входит в нашу память как образ (и прообраз) Земли. И все, что вмещает в себя обогревающий ее солнечный свет, есть в Цмакуте, все вобрала в себя эта капля, равная солнцу. Краски Цмакута полыхают огнем, как может полыхать цвет только в Армении. Потому что солнце такое «огромное-преогромное» только здесь, зеленые глаза медведя горят только в чаще этого леса, красные лани, рыжая дорога и белый снег на верхушке горы все вместе встречаются только здесь, а оранжевого жеребца и красного волкодава вы больше нигде не встретите.

Желтый подсолнух, красный волкодав, черная буйво-

лица, оранжевый жеребец, синий дым из труб — цвет напряжен, ярок, безумен, избыточен, жжет глаз. Так жгутся цвета на полотнах современника Матевосяна — Минаса Аветисяна.

«Был зеленый изумрудный день. В глубине, в низине, отдавали красным черепичные крыши их хлевов. Синим дымом курились их палатки». Цветовой образ мира в этих нескольких строках завершен. И это не безродный эстетический цвет — то цвет Цмакута.

Так всегда бывает. Без своей точки в мире писателю нечего делать. Он может избрать своим отечеством вселенную, но она не станет его отечеством, пока он не вспомнит того клочка земли, на котором родился. Фолкнер пишет свою Йокнапатофу — и она является из реальной родины Фолкнера, как из того места, где зарыли зеленую палочку, зарождается мир Льва Толстого. Он совершает свой круг и опять возвращается к тому склону оврага в яснополянском лесу, где покоится ныне Толстой.

Понятие «начало» для Г. Матевосяна столь же принципиально, как и понятие «род». От начала разветвляется человек, там поставлен камень, от которого ведет много дорог. По какой пойдет человек — это его выбор. В повести «Оранжевый табун» мальчик с болью возвращается к своим истокам. Ему завещано от рода и жестокосердие, и милосердие. В стоне рода, который он слышит, стонут страдания его предков, его отца и матери. В приливах его крови вскипает вражда соединившихся в ней кровей, и он испытывает то нежность к близким, то неприязнь. Отчуждение, холод проходят по стволу его позвоночника, как и тепло, сострадание.

Потом эта тема всплывет в рассказе «Твой род», где мать, проклиная сына за доброту, за неумение защищаться, нападать, быть злым, мстительным, сильным, все же благословит его на это беззлобие — благословит плача. Две крови сошлись в его крови — кровь деда Аветика, который был «божьей милостью» для всех людей, всем «прощал, прощал и прощал», и кровь деда Ишхана — жгучая и жгущаяся кровь. Один (Аветик) был «сплошная совесть» и «злости никакой», а у другого (Ишхана) все было злое — и собака на цепи, и крапива у изгороди, и змея в палисаднике. Один все всем отдавал — и топор, и топорище для топора, и за брата в армию готов был пойти, и за осужденного племянника в тюрьму, а второй даже босой дочери не купил башмаков. Но кровь Аветика стала в крови внука «поперек»

Ишхановой крови. «И как это вышло,— причитает мать,— что та маленькая толика ихней жиденькой крови, водицы, скажем, будет правильнее, как сумела встать поперек Ишхановой яростной, бурлящей крови, этой отчаянной, этой лживой, льстивой, бессонной, живой и мстительной, разбойничьей крови арнаута, как могла перебить такую кровь та жалкая капля Аветиковой крови?» Так спрашивает она — и любовью своею и печалью, преданностью сыну, заботой о нем, сомненьями своими, прав он или нет (хочется, чтоб был прав, то есть силен), склоняется к его правоте.

Так склоняется вместе с нею и проза Матевосяна. Она склоняется к Аветику, а не к Ишхану, к Месропу, а не к Левону. Левон никому не сделал добра, суетился, распоряжался, шумел, гремел, повторял «бдительность, бдительность и бдительность» — и весь в дым вышел. А Месроп кровную свою обиду и смерть отца (которого убили у него на глазах) сумел перетерпеть, пережить и преодолеть желание мести.

Никто у Матевосяна не безгрешен и никто вместе с тем окончательно не виноват. Даже теща Агун, даже Левон или «лисица Гикор», который, кажется, мучит непосильной поклажей доброго Алхо (старого мерина) и которого ему так же жаль, как самого себя. Гикор, как Алхо, перетаскал на себе не только грузы Цмакута, но и эпоху, кажется, всю перетаскал на себе. Сколько жил — столько и таскал.

Есть в этом стоицизме какая-то надежда. Как есть она и в буйволице — героине повести «Буйволица», которая хочет во что бы то ни стало продолжить свой род.

Это желание к продолжению рода ведет ее через ночь, день, и чужие селения, и чужие руки — к цели. Ее подстерегают в пути собаки и волчица, ружье охотника и веревка курда, который хочет стать ее хозяином, раб-буйвол, который страшится погонщика и не может ответить на ее зов, наконец ворота бойни, в которые мирно, не подозревая о том, куда его ведут, устремляется овечье стадо,— но она уходит и от веревки, и от ножа, и от волчицы — и зачинает дитя. «А когда ее кровь занялась и погасла,— пишет Г. Матевосян,— она отделилась от буйвола, закрылась и снова стала обыкновенной черной буйволицей, будущей матерью. Горные голоса воскресли, кругом все осветилось ясным светом, очертания гор и буйволов заколебались и стали устойчивыми. Мир снова сделался миром».

Мир воссоздает себя, преображаясь, повторяясь (да, да, и повторяясь), остается бессмертным. Самолюбие побеж-

дается любовью, растворяется в любви, как растворяется в своем ощущении зачатой жизни счастливая буйволица. Жизнь буйволицы (как и жизнь мальчика в «Оранжевом табуне», жизнь Алхо, Месропа, Андро, Симона, Агуп) льется, переливается, перетекает из одного существования в другое, из века в век — так истекает, истекает и не иссякает проза Матевосяна.

Сама бесконечность, неоформленность ее периодов, ее тягучих монологов и перекрестных речей, это непременное выговаривание каждого героя до конца (а конца так и нет), до полного опустошения (а пустота так и не приходит), эти повторения, перескоки живой речи, ее запутанность, отвлечения, неожиданные стыки (где лошадь, дерево, мальчик, дядя мальчика и категория исторического времени сходятся в одной фразе) ткут паутину бессмертия, вяжут ее.

«На взгорке сидел ребенок, ребенок мычал что-то про себя и раскачивался из стороны в сторону. Было тихо, и только солнце, наверное, шелестело в голове ребенка... Ребенок... думал о перемещении туч, об отаре, которую мучила жажда, о чабане-турке, о фосфорическом свечении на кладбище, о внезапной тревоге, возникшей в сумерках, и еще о том, что думает одинокая груша на краю поляны».

Так все у Матевосяна думает **обо всем**. Груша знает, что переживает человек, а человек посвящен в мысли груши. В мечтаниях ребенка мир воссоединяется. Приносящийся из дали времен «стон рода», замерев на мгновение в настоящем времени, возвращает миру связь.

Как это сделано — тайна Матевосяна. На эту тайну мне не хочется посягать.

А что касается Аветика — Ишхана, Месропа — Левона (я опять возвращаюсь к ним), то Месроп отвечает своему собеседнику: «...истина вот какая: кто медведь,— тот силен. То есть надо иметь собственный лес». Потому что — «чем медведь силен? Медведь — это лес. Медведь — часть леса. И лес тоже часть медведя. И не видать, где кончается лес и начинается медведь».

Тот, кто уповает на лес, а не на себя, уповает только на лес. Человек, как и медведь, не может без поддержки леса (рода, людей), но он силен и своим отдельным существованием от леса, а иногда и «поперек» ему. Он человек, он выбирает: «или-или». И порою он сто́ит всего леса, он и есть лес, говорит как бы между строк Грант Матевосян.

ЛУЧШАЯ ПРАВДА— ВЫМЫСЕЛ

РАЗИН У ШУКШИНА

Стенька Разин — мука и боль Шукшина, его неотвязная тема, его невоплощенный идеал. Идеал? Да, хотя вовсе не рад Шукшин Стенькиной жестокости, льет над нею слезы — даже когда подмывает, кажется, и его самого — не в Разине, а в образе других своих героев — рвануть на себе рубаху и отдаться ослепляющей ярости. Нрав Разина, его безоглядная способность очертя голову бросаться головой в омут, не видя ничего впереди, да и позади себя,— черта многих шукшинских героев, черта, им пестуемая, но и отвергаемая. Отсюда мука и боль, плач над Разиным, тоска по нему.

Смотришь веселый фильм «Печки-лавочки», видишь гулянку в доме мужика, среди лета, в пору сенокосную собравшегося на курорт «к югу», и замечаешь на стене — среди других портретов и фотографий, семейных крестьянских «окладов» с лицами родственников — лицо Разина: папаха, черная борода, усы, лихой разворот плеч. Всюду держит его Шукшин при себе, всюду он сопутствует его герою и напоминает: ты вот суетишься, копаешься в своем хлеву или дворе, а я в твое время на Москву ходил, города брал, воевод и детей боярских в Волгу кунал...

Дразнит Разин героя, да и за спиной-то его не зря появляется: то прошлое русское, история отечественная, которой не чужд в своих думах ни этот герой, ни автор. Разин, с одной стороны, удовлетворяет историческое чувство Василия Шукшина, с другой — его духовный мятеж, с третьей — он напоминает о том, что страшен народный кровавый бунт. Эту пушкинскую мысль Шукшин против своей воли приемлет, как ни близок ему гулевой Стенька,

исповедует и проповедует. Так что тут и исповедь сошлись и проповедь, и две стороны шукшинского бунта, мятежа — налицо.

В последней работе Шукшина, сказке «До третьих петухов», тоже появляется Разин — только уж не из жизни, не из истории, а из книги,— стоит он рядом с другими героями русской литературы на книжной полке. И, как они, он оживает, вступает в единоборство со Змеем Горынычем, помогает Ивану одолеть змея и вернуться назад, к породившей того сказке. Сказочный тут Стенька, как и Иван, и взаправдашный: он Ивану помогает Волю добыть — то, чего не мог сделать шукшинский Стенька ни в киносценарии (1968), ни в романе (1971). В сценарии он мается между Симбирском и Астраханью, между Доном и Волгою, хочет и не хочет идти на Москву, братается с восставшей голытьбой (мужиками) и отстает от них, предает их во имя первенства казаческого, а без мужика куда ему дорога, одна стежка — на виселицу, к плахе, где и четвертует его царь Алексей Михайлович, прозванный в народе «тишайшим». Разин у Шукшина — заступник и разбойник, самый настоящий волк в мгновения гнева, а таких мгновений, к несчастью, в его слепой жизни много... Со смаком рубит он своих врагов, винных и невинных, смачно и глухо (это слово Шукшина) врубаются в мясистое тело казацкие сабли, разрубают его,— то бойня, а не война, убийство, а не суд, расправа по настроению, по вспышке, по обиде — и какую-то высшую справедливость чувствует Шукшин, когда так же опускается на голову Стеньке царский топор, с таким же звуком врезается в мясо и кость тяжкое лезвие, и колокольным звоном отдается тот удар в воздухе...

Обида, неправота, обращенная лично на Разина, смерть на виселице его брата Ивана, соперничество с войсковым атаманом Корнилой Яковлевым, самолюбие ненасытное и истинная боль за народ — вот что движет Стенькой в сценарии, оттого и грешит он в своей мести, оттого перебарщивает и бога не помнит, сквернохульничает и ругается над святыми иконами, которые ни в чем не виноваты. То уже разгул, гулянье, кровавый праздник, который так же далек от настоящего праздника, по которому тоскуют почти все герои Шукшина, как ночь от дня, как кошмар от яви. И, впадая в опьянение душевное, гуляя и празднуя, тоскуя в песнях казацких, Разин не может смягчить жестокого впечатления о себе: все же он меч слепца и меч убивца. За что пала голова Матвея Иванова — мужика русского, который верил

в Разина, как в бога, и в нем хотел найти бога на земле, а увидел одну стихию, не подвластную себе? Пала голова его за то, что все это увидела и поняла. Не любил Разин, когда уж чересчур понимают его, видят насквозь, ему бы забыться в рубке, в движении, гульбе — думы смущают его, берéдят сердце, выдавливают из сердца жалость.

Таков Разин уже в романном варианте киносценария, который похож на сценарий и не похож — в романе Разин чаще задумывается над своей бедой и над несчастьем, которое несут его безумства земле русской. Смягчается он, приголубливает своего пасынка, рассказывает ему сказку про синюю птицу, одним словом, «отогревает» его Шукшин, сам, видимо, растопляясь с годами, мягчея и трезвея во взгляде на историю. Если в сценарии он еще увлекается разгулом Разина и его войска, еще весь во власти стихии, то в романе он овладевает ею, вводит ее в берега и, продолжая любить Стеньку, видит и неправоту его. Нет в романе и шутовской сцены с царем, где царь юродствует, сознательно издевается над своим пленником, сажает его на трон, а сам изображает при нем холопа и т. д. Тут сходятся две исторические величины: у царя своя правда, у бунтовщика своя, и царь, отчаявшись выведать у того государственные тайны (в частности связи Степана с Никоном), отдает его палачу. В сценарии царь у Шукшина еще скоморох, ряженый, он подставное лицо в истории, в романе он представитель силы, которая строит Русь, хотя строит ее на костях. Мятежный Разин и опора спокойствия — царь как бы уравниваются в своих правах, они играют в одной исторической драме, точней, не играют (хотя оба отчасти актеры), а живут.

В раннем рассказе Шукшина «Стенька Разин» донской атаман был просто мечтой одного из героев. Тот вырезал из дерева фигуру Стеньки, любил его через даль веков, носил, можно сказать, под сердцем. Песни о Стеньке разогревали его, навевали ему прекрасные видения о бунте и непокорстве. Вся его скромная жизнь покрывалась этой мечтой, воспламенялась — позже Шукшин перенес этот рассказ в фильм «Странные люди», сделав его одной из новелл картины. Был там деревенский учитель, рассказывающий герою о царствовании «тишайшего» царя Алексея Михайловича и славных походах разинских. И герой вырезал из какого-то корня лицо Степана, мучился над ним, сжигал своего Стеньку на огне, не удовлетворившись его сходством с тем образом, который носил у себя в душе. Печаль какая-то была в этом и бессилие воскресить Разина, времена разин-

ские, саму историю. В этой новелле колхоз разваливался, а Стенька был сбоку припеку, как какая-то наивная сказка, привязавшаяся к молодому «чудику», тоже отбившемуся и от деревни и от века. И ничего не оставалось ему, как сжечь свою причуду, своего кумира исторического и вернуться к заботам кузницы, где подковывают лошадей и отбивают шины для колес.

Позже вернется Шукшин к Разину в «Калине красной», но уже в иной форме, форме аллегорической, ибо недаром называют Прокудина Стенькой: есть сходство. Так же бунтует Егор Прокудин, и такой же он «вор» (как называли в официальных царских грамотах Степана) и «разбойник», нет для него закона, его воля для него закон, и выше всего он ставит эту волю. Вот и понимай, что такое «воля» у Шукшина — то ли свобода, то ли насилие. Он два смысла этому понятию придает, две его стороны видит. «Я пришел дать вам волю» — так называются и сценарий о Разине и роман. Но воля та кровью оборачивается, раскаянием и тоской. Рубит Стенька головы и тоскует, «сажает» в Волгу бояр и царских слуг и плачет. В жуткой сцене в сценарии он в порыве отчаяния стреляет даже в Богоматерь и потом — чтобы всем поровну — изрешечивает пулями весь иконостас; так он и живых не щадит, и то святотатство великое. Егор Прокудин, судя по всему, лишь кассы взламывал, а на «мокрое дело» еще не ходил. Но и в его бунте есть своя печаль, потому что одинок он, тоже атаман — но без войска, даже «малина» для него не войско, хотя не прочь и он забыться в пьяной одури. Здесь, правда, все это спародировано, выведено в фарс, в насмешку над оргиями Степана,— косвенно падает сей смех и на Стенькины праздники, пародирует тут Шукшин своего небожителя, и воровская лирика смотрит кикиморой на Стенькин эпос. Тут тебе и подсахаренный Есенин, и блатные песни, и блатная печаль. Нет ни разлива разинского, ни отваги — поют и пляшут при свете свечек, где-то в подвале, и краски этой сцены — не то что краски разинского гулянья (расцвеченного щедрой добычей), а мертвенно-синие, потекшие какие-то, как слезы из подкрашенных женских глаз. А уж про организованный Прокудиным районный «бардальеро» я не говорю — то злой замах на Стеньку, Стеньку в кирзовых сапогах и кожаной куртке, в кепчонке с козыречком в два пальца: то ли жлоб это послевоенный (только тельняшки и «фиксы» не хватает), то ли «фрайер» семидесятых.

Зато возврат и покаяние здесь разинские, слезы и по-

минки над погибшей душой — взаправдашние. И тяга к Любушке, к Любви,— так называет Прокудин свою заочную подругу или жену — без иронии. Рыдание навзрыд над безымянной могилой вблизи разрушенной церкви, стесненность в стремительно несущейся по разлившейся реке (может быть, это Волга?) «Ракете», посреди которой стоят затопленные по пояс храмы,— тут прямое эхо и сценария и романа, тут выход Шукшина (и его героя) на историческое дыхание и алкание связи с прошлым. Есть в «Калине красной» даже парафраз из известной песни о Разине: сидит Егор Прокудин на берегу реки, думу думает, а мимо него баржи проплывают, какие-то суда. Он, как Степан Разин, сидит — и не только свою судьбу в мыслях обсуживает, но и народную судьбу. И хоть не дано ему от имени всего народа мыслить (отбился он от него, потерялся), все же и его судьба не камень, брошенный в русский огород.

В начале Егорова падения тоже лежит обида: ушел он из дому после того как пропорол кто-то вилами живот корове. Не стало кормилицы в доме. После войны, в голод, и разбрелись сыновья, говорит мать Егора. Голод выгнал из деревни, послевоенная разруха и неустройство — есть и Егору от чего свой «счет» вести, на что свою боль записывать. И подобрал его на вокзале Губошлеп, атаман воровской шайки, и стал Егор маленьким Стенькой, сам чуть не в атаманы выбился, во всяком случае, зауважала его воровская «малина». Так и стал он «играть» в жизнь, а не жить, и доигрался до кровавого конца, получил пулю в живот от «своих» же — только уже не своими они ему были...

Исторический мост между Стенькой Разиным и этим героем Шукшина, которым он как бы подвел итог своим мыслям и о природе «воли», очевиден. Масштабы иные, время иное, но тревожная нота слышится и там и здесь, и нет оснований считать, что идеализировал Шукшин Разина: трагизм воплощения идеала виделся ему в его облике. Хочет шукшинский Стенька, чтобы всем было хорошо,— не может. Должен он головы рубить, с казацкой старшиной (хотя бы в своих рядах) считаться и играть уже под царя, раз пошел на царя. Отсюда его письма к Никону, маскарад с переодетым «царевичем», которого он привлекает к себе на помощь, с «патриархом». Слепота и неясность Стенькиных путей видны в этом акте. На что ему царевич и патриарх? Он же в бога не верует и царя не признает. Но бунтует против того в положенных формах: при всей стихийности Стенькиного восстания оно принуждено считаться

с русской государственностью, с ее иерархией — с царем против царя. Так и предшественник его — Лжедмитрий — поступал, так шли на Москву и ученики Разина — пугачевцы.

И никак уж не соединить эту веру Стеньки в иного царя с ненавистью к «гумаге», ко всяким указам царским, которые он топчет ногами и рвет, ибо какая же власть без бумаги, без письма, какой свет без просвещения, ибо не одни указы и приказы о сыске беглых пишутся на той бумаге, но и слово божье.

И идет Разин в конце концов на поклон к бумаге, к ее проникающей силе, и рассылает всюду свои «грамоты», свои обращения к бедноте и боярам. Разин в романе податливей на ласку, на совет, на упрек. Он слушает и слушается. В сценарии он слушать никого не хотел. В одно ухо слушал — в другое вылетало. А тем, кто особенно напирал с советами, рубил головы — сам рубил или есаулам своим оставлял рубить. И не испытывал по этому поводу никакого огорчения. В романе он то и дело скорбит. То и дело отвлекается от рубки и предается сомнениям. Разин у Шукшина в романе задумчивый, хотя княжну персидскую он запросто бросает в Волгу — даже не дрогнув при звуке рокового всплеска. Так, походя, сбрасывает ее с лодки и садится на свое место. Это безболие его при виде чужой смерти поражает. С одной стороны, чувствителен он к своим злодействам, с другой — бесчувствен, это и новый для Шукшина Разин и старый еще. В сценарии он, однако, со сладостью отдавался мести. В романе сладости той нет. Устало рубит, казнит, устало посылает на смерть воевод и жильцов. В сорок лет он старик чувствами — износились они от бесчувственной рубки, от долгого кружения вокруг самого себя, от незнания, куда приложить силушку. Воля, как птица, за которой гоняется по степи Разин, ловит ее, наслаждается ее видом; *миг* — а потом отпускает, сам выпускает из рук — на, лети, не нужна ты мне, не знаю, что с тобой делать. В романе он взрослее и простодушнее. Как простодушен и Егор Прокудин, который с гаечным ключом идет на свою смерть. С гаечным ключом на пистолет... Мог бы кликнуть кого-нибудь из деревни, попросить помощи. А он, как обреченный, идет, зная, что другого конца для него нет, что все он в себе изжил, все истратил и пришла пора уйти, выйти из игры и из жизни. Так же покорно — почти покорно — озвращается на Дон Разин и отдается в руки Корнилы Яковлева — почти от дается, последняя попытка спастись, саблей и пистолетом

проложить себе к выходу дорогу не в счет. Это конец исторической судьбы, а не отдельной жизни, конец идеи о воле, которая не воля вовсе, если неволить других надо, чтобы она восцарствовала.

Исторический Разин, судя по всему, был иным, чем у Шукшина. Не порыв, а ожидание видится в его опыте. Он много раз ходил и в Соловки, и в Москву, видел царя, приглядывался. Стихия стихией, но и расчет расчетом. Исторический Разин, очевидно, знал, на что шел. Он пешком исходил сначала пол-Руси, посмотрел на народ, на войско, на самого себя со стороны. И решился. А уж после этого начались походы в Персию и разбой под Астраханью. Шукшин начинает свой сказ о Разине, когда это прошлое его уже за ним, позади, он берет зрелого Разина, оставляя в стороне его рост. От этого он многое теряет, но и приобретает тоже, ибо перед ним готовый Разин, отлившийся характер, и остается его только развернуть, поставить лицом к последним дням его жизни и довершить драму. При этом опять-таки не исторический Разин интересует его, а легенда о Разине — тот Разин, который остался в сказаниях и песнях народа. Недаром так много и в сценарии и в романе (особенно в сценарии) кусков, когда ватага Разина гуляет, когда он сам и казаки его поют песни,— песня лелеет шукшинского героя, отдаляет его от жестокостей, сглаживает их, смягчает. Но история, как говорил Карамзин, злопамятней народа. Она и о Разине судит жестче, чем легенда. И спор Шукшина с историей есть его поэтическая воля, которую мы тоже склонны оценивать неоднозначно. Ибо она и мечта, и надежда, и приневоливание истины, что, впрочем, свойственно всякому, судящему историю через себя.

В Разине Шукшин укрупняется, получает свободное дыхание и физически выходит на простор, который был недоступен ему в его рассказах. Тесное их пространство сжимало его, не давало его бунтовщикам развернуться, показать себя — тема Разина выводила их на широкий экран. Они же все люди бедовые и публичные, сидя по своим избам и квартирам, скучают по празднику, по хорошей потасовке (не обязательно на кулаках, можно и на мыслях), по какой-то общей жизни — ее и дает им восстание Разина. И все они понемножку актеры, понемножку герои (уже не как литературные персонажи), но нет исторического повода показать это, и вот, как в рассказе «Миль пардон, мадам!», выдумывают они для себя случаи, когда история и в самом деле бросает на них свой взгляд, отмечает их в толпе и выделяет — опять-

таки хотя бы на миг. Этого для них достаточно. Тут уже и торжество и возвышение над собой, над постылым бытом, которого более всего, кажется, не приемлют вольные герои Шукшина.

Шукшин не скрывал близости своей к Разину и в романе (как точно заметил Лев Аннинский), дал одному из героев свое имя — герой тот оказывается с речки Шукши, впадающей в Волгу, и пристает он к Разину из-за обиды, нанесенной мужикам тех мест царем: отнял у них царь землю, согнал с нее и заставил бежать в Сибирь.

...Закончу я эти заметки сценкой из сказки «До третьих петухов». Иван, поплутавши по свету, возвращается в сопровождении Стеньки в библиотеку.

«— Садись, Ванька, на место и сиди,— говорит ему (тоже из книжки.— *И. З.*) Илья Муромец.— А то скоро петухи грянут.

— Нам бы не сидеть, Илья!— вдруг чего-то вскипел Иван.— Не рассиживаться бы нам!

— А чего же еще,— удивился Илья,— ...посиди и подумай.

...— А пошли на Волгу!— вскинулся и другой путешественник, Атаман. Он сгреб с головы шапку и хлопнул ей об пол.— Чего сидеть-то! Сарынь!..

Но не успел он крикнуть свою сарынь, раздался трубный глас петуха. То ударили третьи.

Все вскочили на свои полки и замерли.

— Шапка-то!— вскрикнул Атаман.— Шапку оставил на полу.

— Тихо!— приказал Илья.— Не трогаться! Потом подберем...

В это время скрежетнул ключ в дверном замке... Вошла тетя Маша, уборщица.

— Шапка какая-то...— увидела она... Она посмотрела на полки с книгами: — Чья же это?

Персонажи сидели *тихо*, не двигались... И Атаман сидел *тихо* (выделено мною.— *И. З.*), никак не показал, что это его шапка».

Что это — ирония Шукшина или прощание со своим героем? Тихий Стенька уже не Стенька, это кто-то другой. Растерянный Стенька, Стенька, оплошно роняющий шапку, бессильно выкрикивающий свою «сарынь»,— тоже не Разин. В нем проглядывают черты комические. Воспаленность Ивана («Чего сидеть-то!») и бутафорская удаль Атамана («Сарынь на кичку!») здесь смиряются перед

мудростью Ильи Муромца: «Посидим и подумаем». То не мудрость Мудреца, которого высмеял в той же сказке автор, то какая-то иная, высокая мудрость опыта, к которой приближался, быть может, реальный Степан Разин и к которой подошел к концу своей жизни Василий Шукшин.

МОЗАИКА

Следить за движущейся прозой — дело трудное. Еще труднее знать, куда она движется, что движет ее и кто, наконец, те, которые гонят кровь по ее артериям и обновляют, обновляют ее. Кажется, это делают все. В кровеносной системе литературы, как в системе полноводной реки, всякая ветвь, ответвление, исток и приток важны и, завися друг от друга, влияют на целое. Упусти малое, недосмотришь что-то в общем, обрати взор на общее — рискуешь забыть об единственном. Судьба критики нелегка, тем более нелегка судьба одного критика. Он поневоле ограничивает себя. Дар ясновидения, дар видеть *всю* даль процесса дается немногим, он столь же редок, как дар эпоса в поэзии и прозе. Открытия этих людей еще долго светят тем, кто сознает свое право на *часть* истины, на ту часть, которая, быть может, потом вольется в критическое целое.

Вот почему читатель не найдет в этой главе синтеза. Это дробные черты движения, попытка на каком-то участке остановить его и рассмотреть краткосрочно. Это мозаика литературного процесса, который своеволен, хаотичен, неуловим и щедр. Для того чтоб внимательней рассмотреть, надо остановиться, а остановишься — отстанешь. Литература уйдет дальше, а ты останешься, глядя на вчерашний ее след. Но все же она прошла по этому пути, она была здесь.

Писать движение вообще невозможно. Дай бог ухватить хоть что-то в нем, что, не успев смазаться, воплотилось в сознании, в зрении. Этой частной задачей я и ограничил себя, собрав вместе свои заметки об отдельных именах и отдельных книгах.

I

Я помню холодную весну сорок четвертого: Помню, как нас, шпану, гонят на работу в колхоз.

Нас насобирали всюду — на вокзалах, в собачьих ящи-

ках, на рынках, в КПЗ. Насобирали и отправили на посевную — чтоб мы помогли колхозу и не умерли с голоду.

И вот мы идем по снежному полю, дрожим и ждем, когда появится на срезе белого края земли что-нибудь темное — жилье.

И оно появляется. Появляются избы, деревня, дым из труб.

И вот мы уже сидим на лавках, на некрашеных лавках, за некрашеным столом, против нас лежат деревянные ложки, и хозяйка избы — высокая костистая тетка — шурует ухватом в печке, выхватывает оттуда пузатый лоснящийся чугун. Он огромен и маслянист, и из утробы его пахнет чем-то дразняще-хлебным, горячим.

Это тюря.

И вот мы уже хлебаем ее ложками, и она, обжигая рот, вливается в наши желудки, и кажется, это не тюря, а солнце, расплавясь, вливается в нас, жжет, утихает, греет, расходится по крови.

И уже полусонные, тихие, мы смотрим на стены, на печь, на теленка возле печи, на выскобленное добела дерево пола, на женщину, руки которой — как пол, на темный лик иконы в углу.

И от всего этого идет тепло.

Оно наплывает, укачивает нас, и мы засыпаем, уничтожаемся, исчезаем в нем, как исчезали в детстве, когда нас баюкала мать.

Тем же теплом веет на меня от книг В. Белова.

Это тепло изначальное, хлебное. Это тепло жизни и тепло добра.

Все у Белова греет человека, согревает его. И старики не хотят умирать, потому что солнышко греет их холодную кровь, и дети не понимают, что такое смерть, потому что они полны этим теплом. Для них нет разницы между сном и несном, между молоком матери, обращающимся в них, и самой матерью. И то и другое — жизнь, хотя они чувствуют это одним телом — чувствуют, что им тепло.

И корова чувствует под собой тепло нагретой ею земли и греется от него, и воздух за ночь в деревне не может остыть, потому что лето, и все растет, дышит, живет в нем.

И у Ивана Африканыча в повести «Привычное дело» любовь с женой не холодная, а горячая. От холодной любви и дети не родятся, холодная любовь — не любовь вовсе.

Ранней весной начинается «Привычное дело». В полях еще лежит снег, снег падает на землю. Но рядом с синим настом, синими тенями зеленеет румянец коры — детский румянец, пробившийся на стволе осинки.

Он обещает тепло, лето.

Белов любит летнюю пору, сенокос, дожди, белые северные ночи. На его родной Вологодчине не долго держится тепло, и поэтому он ценит его, задерживает, старается продлить в своих книгах.

Книг-то не много. В общем, три-четыре книжки, из них — одна книжка стихов.

Но все они — об этом же.

Медленно, внутренне нарастает в них то, что потом, в «Привычном деле», развернется, как цвет весной. Развернется и закипит так, что мы почувствуем: пришел художник.

Сейчас, когда перечитываешь его прежние вещи, видишь: не то. Такой прозы пишется много, печатается много. И все это — «деревенская проза».

Теперь что ни молодой талант, то «деревенщик». Даже слово такое появилось — странное слово в литературе.

«Деревенщики» знают деревню и ее быт. Они пишут о нем достоверно и точно.

Но в быте ли дело?

Белов начинал так же. Это были рассказы о любви, о деревенских детях, стариках, рассказы с частушками, закатами, ночами, воспоминаниями о детстве.

Часто героем этих рассказов был приезжий — человек, родившийся в деревне и приезжающий туда на побывку. Он вспоминал, вспоминал и в этих воспоминаниях отводил душу.

Были здесь и мудрые деды, иронизирующие над городом, и сам город — зазнавшийся, оторвавшийся от матушки-земли.

Но было и нечто иное.

В спокойных беловских рассказах как будто все шло спокойно. Приходило лето, уходила весна. Сеяли, жали, влюблялись, играли свадьбы. Рождались дети, и умирали те, кому пришла пора умирать. Умирали тихо, как умирают сумерки в «Привычном деле»,— просто переходили в свет, в день, в другое.

Погибал Саша Петряев в «Деревне Бердяйке», оставалась его жена Нюра, оставался их ребенок. Уходили служить парни в «Девичьем лете», оставались их подружки — Агнейка и Люба.

И так же, как «белая с желтыми прослойками мякоть древесины легко поддавалась топору, источая крепкий запах древесной влаги», так поддавалась естественному ходу вещей жизнь.

Но в этом безмолвии, в этом круговороте дней проступал и бился, как бьется в глубине сердце, вопрос: зачем живет человек, кто он?

Куда движется эта хоронящая в себе «глубинные струи» жизнь и что в ее глубине? И что остается человеку, если он теряет все, как теряет Иван Тимофеевич в «Весне»?

Все отбирает у него война, зима, голод. Убивают последнего — третьего — сына. Умирает жена. Падает корова. Падает любимая лошадь — Свербеха. И даже кошка уходит из дома, потому что нетоплено в нем, мертво.

И сам Иван Тимофеевич, кажется, уже мертв, остыл для жизни, израсходовал ее тепло. И ничего не остается ему, как поставить точку — уйти из мира, покончить с собой.

И он решается на это. Из петли его вынимает соседка Полька, солдатка Полька, давно оплакавшая своего солдата. Вынимает и плачет над ним, и оба они плачут, потому что катится за стенами «густое, как сусло, вешнее тепло», и некому, кроме них, жить в нем, «сеять хлеб и ходить по этой... земле».

«Надо... жить»,— говорит себе Иван Тимофеевич.

«Надо жить»,— откликается ему в «Привычном деле» Иван Африканыч.

И его судьба обошла стороной. Дала детей, да не дала доходу. Дала любовь, но подрезала и любовь: умерла жена Катерина, надорвалась, не выдержав тройной работы.

И корова Рогуля пошла под нож: нечем кормить было.

Один-одинешенек бредет Иван Африканыч по лесу и думает: «Надо идти... а куда... для чего?.. Ничего нет без н е е... И некуда б е з н е е идти и непошто...»

Она — это любовь, это душа жизни, без которой холодна, мертва жизнь.

Отлетела с душой Катерины эта душа — и земля похолодела: ушло из нее летнее тепло.

Повесть кончается осенью. Иван Африканыч плутает по лесу и выходит к гиблому месту: все это место выжжено, обгорелые мертвые пни торчат да и только.

Так и жизнь его выжжена, опустошена. И нет зелени в ней, одна чернота.

Но «надо жить... надо идти... надо».

И голодный, полумертвый, он выбирается на четвереньках

из леса, и его спасает Мишка-тракторист, привозит в санях домой.

«Привычное дело» — это повесть страданий, но это и повесть любви, веры. Это книга духовная, где земное, телесное возвышается до осознания себя, до прощения и решимости.

Вера вырастает из жизни, из того, что живое чувствует себя живым и тянется к живому же. Без этой соединенности, близости их нечего делать на земле, нет смысла жить.

Смысл — в продолжении, растворении в таких же, как ты, в плате жизнью за жизнь.

В этом спасение от тления, от уничтожения. Тепло Катерины не умерло, оно осталось в Иване Африканыче, в детках его.

Белов так и пишет: детки.

Все детки «родились крепкие, как булочки»,— думает Катерина. «Красные солнышки поехали, так ручками машут и машут»,— говорит о сиротах Ивана Африканыча бабка Евстолья.

И носят они «лапотки», и «сердчишки» у них безгрешные.

«Мамушка», «коровушка»,— говорят у Белова, и это не звучит сладко, ложно.

«Небушко, небушко-то»,— думает Иван Африканыч, глядя в апрельское небо, и это думает он, мужик, который водку пьет, с Мишкой гуляет, на войне был.

Белов не идилличен, он добр. Доброта разлита по всем клеткам его книги. Она, как вешнее тепло, накатывает изнутри повести, и душа растет в ее волнах, меняется, теплеет.

От человека к человеку переходят эти волны, от живого к живому.

От старой, древней (в ее имени есть что-то прочное, древнее) Евстольи к детям, от них — к траве, жеребенку, корове Рогуле, а от нее — к ним: через молоко, через теплое ее дыхание, через саму жизнь, которая идет на обогрев их жизни.

И то же, что у Ивана Африканыча к Катерине — «ощущение близости... ощущение ее и его жалости и любви друг к другу» — есть здесь между всем, между всеми.

Давно не читал я книги, где мотив сострадания, жалости был бы так оправдан, высок. Черта эта чисто русская, черта русской литературы: жалеть человека не значило для нее унижать его.

Белов возвращает нас к этому. Реалист, он пишет жизнь, нигде не впадая в благость. Он и Ивана Африканыча не идеализирует. Иван Африканыч так с Мишкой куролесит, что Катерине приходится потом в три смены ломать: за его грехи расплачиваться.

И только смерть ее ставит его лицом к лицу со своей душой, с вопросом: зачем жить?

Раньше не задумывался Иван Африканыч об этом: жил, и все. Даже поговорка у него такая была — «дело привычное». Все дело привычное: и то, что они с Мишкой водку пьют, и что девки в деревне — «третий сорт», и что у Ивана Африканыча «все сроки прошли». И воевать — дело привычное, и сыновей рожать, и сына Иваном назвать. И спать по два часа в день — «дело привычное», и виноватым быть, и обиду свою забыть. И даже сама «жись» — дело привычное, и смерть: «и тебя не будет, дело привычное».

Только раз взбунтуется Иван Африканыч и с кочергой бросится на обидчика, побелеет весь. Но потом уйдет, жалея того.

Нет, нет в нем жестокости, хотя и ушл он, как всякий мужик, не безответен.

Деверь Митька его за лопуха считает, за пентюха. Пентюх он, что сено не ворует, людей не обманывает. Что совесть у него есть, стыд перед ложью. Митька об этом в своем Мурманске давно забыл. Запамятовал Митька, что есть совесть и стыд.

А в Иване Африканыче они есть. Они-то и приводят его назад в свою деревню: душа, как и тот ручей, что затоптали бульдозеры, домой тянется.

Человек возвращается к себе, к осознанию себя, к той истине жизни, от которой бежал за призраками.

Призраки — это «покупное» счастье Митьки, его пустая жизнь, оборвавшая все корешки, повисшая в воздухе. Не хотела отпускать Катерина Ивана Африканыча — ушел он за Митькой. А вернулся — нет ее: расплатился он за измену.

Сам возвратился — и этим спас себя. Сам вышел из лесу, нашел тропку, выполз. Своими руками догреб до дороги, где подобрал его Мишка. Своим умом понял: «лучше было родиться, чем не родиться».

Понял, заглянув за край жизни, *туда*, на ту сторону, куда ушла Катерина.

«А что там-то, на той стороне? Может, и нет ничего, одна чернота, одна пустота?.. Бог ли там или не бог, а должно же что-то быть, на той стороне...»

Но, как и раньше, обратился его взор от «бескрайней глуби» к «понятной земле».

Здесь, на земле, нашел он ответ.

Кажется, я рассказал об одной книге Белова.

Но это и есть Белов, то, что он сделал в литературе. Портрет не окончен: писатель сам пишет его.

Я уверен, что завтра эти черты изменятся, станут иными. Время меняет нас, все мы меняемся.

Но как бы ни изменился портрет, в нем не сотрется то, что мы прочли в «Привычном деле».

Эта книга останется.

С последних страниц ее на нас наносит дым костров. Костры пахнут «отрадно», «горько, по-древнему». Что-то перегорает в них, что-то уничтожается. Но и что-то обещает этот отрадный дым.

Так обещает и проза Белова.

II

Сначала о поезде.

Поезд — это аллегория жизни у Ю. Трифонова. Если герой прыгнул в поезд, успел, значит, жизнь удалась, если нет... Спрашивая себя, что с ним стало, Дмитриев в «Обмене» говорит: «Да, да... опоздал. Поезд ушел...» Тот же смысл имеют слова Геннадия Сергеевича из «Предварительных итогов»: «Толку не вышло... а мог бы»... Думаю, что к ним присоединятся и герои «Долгого прощания»: Ляля так и не стала актрисой, а Ребров — писателем. Он, правда, «процветает, хорошо зарабатывает сценариями», но это не то, о чем он мечтал в 1952 году.

В последнем порыве кто-то из них хватается за поручень и пытается догнать судьбу. Но не получается. Поезд уходит, и на этот раз навсегда. И они остаются на перроне.

Ю. Трифонов остается с ними. Он бросает вызов движению, оставаясь с теми, кто отстал. И хотя слова «вызов», «протест» не в почете у автора, он таки протестует. Протест — *в выборе* материала и в постоянстве его. Все три повести — об одном и том же. И место действия один город — Москва.

Проза эта как бы очерчена кольцом Москвы. Люди вжаты в него, впрессованы. Их жизнь теснится на пятачке быта, и это пятачок в пятачке, кольцо в кольце. Они сооб-

щаются и обмениваются. Город сносится и возводится, и так же перестраиваются люди его. На месте старых садов вырастают магазины «Мясо», в семьях, где деды «видели Веру Засулич», появляются внуки, для которых время понятие эгоистическое, не историческое.

Когда у гроба деда Дмитриева собираются старушки, то это уже тени музейные, хотя им по семьдесят — восемьдесят лет. Сам Дмитриев приезжает на похороны с портфелем, набитым «Сайрой», и думает больше о сайре, чем о покойнике. Для него время — минута, час: *сия минута и сей час.*

Повести Ю. Трифонова сиюминутны, и герои хотят жить и живут настоящим.

Кто же они?

Это «средние интеллигенты», как называет их автор. Дмитриев трудится в институте, он специалист по насосам. Его жена Лена — переводчик. Родители и с той и с другой стороны пенсионеры. Отец у Дмитриева умер, но мать жива, хотя и больна раком. Лена и Дмитриев спешат обменять ее комнату, присоединить к своей.

Геннадий Сергеевич тоже переводчик. Его жена Рита окончила вуз, но не работает. Сын Кирилл — будущий филолог, студент. Друг Кирилла Гартвиг — кандидат наук, полиглот. Друзья Геннадия Сергеевича — из литературного мира.

В «Долгом прощании» та же среда. События вертятся вокруг театра, в котором играет Ляля. Ребров — ее муж — пишет пьесы, но они не идут. Он бедствует и надеется на лучшее. Ребров — это молодой Геннадий Сергеевич, Геннадий Сергеевич пятидесятых годов.

Жизнь обращается внутри себя, варится, сваривается. Герои ходят на службу, ссорятся, мирятся. Вновь ссорятся, заводят любовников. Играют на бегах, ездят в Крым. Пьют водку, болеют. Дмитриева в конце повести «хватает гипертонический криз». С гипертонического криза начинает свою жизнь в «Итогах» Геннадий Сергеевич.

Все они износились и несколько ожесточены. Но бывают и просветы, просветы любви.

Впрочем, они редки. Любовь как-то перетирается, впитывается в быт. Она в распорядке его, как сон, зарядка и должность. Как ни мгновенна минута, которой живут герои, она неимоверно длинна. И Ю. Трифонов безжалостно проводит нас по всем ее деленьям.

Время тянется в быте, тащится. Оно провисает, делается

вялым. Сама жизнь остывает в нем, и душа чувствует изменение температуры.

Ю. Трифонов зло и точно пишет этот процесс. Его проза проперчена наблюдательностью. Это перец на живые раны: Геннадии Сергеевичи, Дмитриевы, их тещи и их жены — вокруг нас. Они не отклонения, не уроды. *Средние,*— запомним это слово.

Автор улавливает их словечки, их жесты. Их ужимки умственные и прыжки. Они ходят, говорят, одеваются именно так. И в комнатах у них висят эти картинки, и Москва за окнами именно та. «Всюду горы жилья» и «темно-серый цементный цвет».

Тоска и одиозность быта, цинизм непубличности, тайности его отношений — вот что страшно. Тут не вещи давят, а тяжесть лжедуховности.

Быт для Ю. Трифонова не столько неподвижность вещей, сколько неподвижность ценностей. Это некоторая оцепенелость понятий, холостой ход идей. Тут и разрыв между ними и жизнью: жизнь обращается сама по себе, они сами по себе.

Дома у Геннадия Сергеевича современный паноптикум: читают Бердяева, коллекционируют иконы, спорят про Фому Аквинского. Идет торг цитатами, ярмарка цитат. Тут отличается некто Гартвиг, черт от науки. У него черненькая бородка и остренькое личико. Гартвиг ядовито-активен. В противоположность неподвижному Геннадию Сергеевичу, он много передвигается. Он тут и там: сегодня на севере, завтра на юге. Сегодня он лесоруб, завтра матрос, послезавтра — вновь кандидат в московском вузе. Он путешествует по монастырям и пишет историю религии.

Гартвиг — мелкий бес прогресса. Он все знает и во все посвящен. Информация культурная им усваивается наравне с технической. Он «товарища Баха» может отличить от «товарища Моцарта». Ум Гартвига, как Игла Механического Пса Бредбери, не знает запретного.

Но, так же, как и эта игла, он смертоносен. Проникая в семью Геннадия Сергеевича, Гартвиг разрушает остатки того, что связывало отца, сына и мать.

Явление Гартвига — явление симптоматичное. Это не прежний тип фанатика-«физика», погруженного в свою физику. Это не ученый «не от мира сего». Мир сей — его сфера. Если физик-отшельник еще внушал надежды, если его можно было «перевоспитать» с помощью того же Моцарта или Баха, то Гартвиг невоспитуем. Он и бога внес на свои перфоленты.

«Молодые дельцы»,— говорит о людях типа Гартвига Геннадий Сергеевич. Он осуждает их. Он согласен лучше рефлектировать и стоять на месте, чем так двигаться. Свою неспособность прыгнуть в отходящий поезд он не променяет на участь Гартвига.

Гартвиг и Геннадий Сергеевич — два пбюса в мире Ю. Трифонова. Да, и в этом аморфном мире есть полюса. Между ними возникает напряжение, которое одушевляет постылый быт.

В «Обмене» мир делится на Лукьяновых и Дмитриевых: с одной стороны, родители Лены, с другой — Дмитриева.

Грубо говоря, Дмитриев колеблется между ними. Ему надо выбирать — или он «обменяет» дмитриевых на лукьяновых, или останется среди первых. Обмен квартиры лишь внешний повод, главное — этот обмен.

Вероятно, и Геннадию Сергеевичу предоставляется альтернатива. Или он опустившийся халтурщик-переводчик, или человек, порывающий с собой. Или Рита, Кирилл, Гартвиг и их окружение, или — свобода, по крайней мере та свобода, которою пользуется его домработница Нюра, свобода добра. Нюра — сама того не зная, творит добро — она живет им.

Полюс добра и свободы переносится не на московскую почву. Это то, что за пределами Москвы: где-то на Новгородщине, откуда родом Нюра, или в среднеазиатском городке Тохире, куда прилетает Геннадий Сергеевич. Там люди не говорят о добре, а делают его.

Диалог Москва — провинция, Лукьяновы — Дмитриевы, ум — добро получает несколько жестковатый оттенок. Точная в материале проза Ю. Трифонова начинает здесь спотыкаться, противоречить себе. Она как бы скашивается в сторону полюсов.

Живая жизнь рассекается и самолюбиво абсолютизируется. Дмитриевы получают право на суд, Лукьяновы — быть подсудимыми. Деду Дмитриева трудно представить, что он боролся за то, чтоб Лукьяновы всплыли наверх. Он до сих пор ходит в мальчиковых ботинках, а они наживают вещи. Пытаясь найти объяснение этой разнице, он находит его в том, что дядя Веры Лазаревны держал магазин на Кузнецком. Вот где зло лукьяновщины — оно в «пережитках»!

Но, господи, разве это объяснение? Разве среди бессребреников не было людей пострашней, чем держатели

магазинов? И разве до встречи с Лукьяновыми Дмитриев не жил на стороне «дмитриевской»?

Дмитриев «меняется» в повести, но что он меняет? Отца, писавшего юмористические рассказы и несостоявшегося? Деда, отворачивающегося от плодов трудов своих? Или свои детские занятия живописью? От них осталась акварель: «кусок сада, забор, крыльцо дачи и собака».

Лукьяновы и Дмитриевы одна жизнь, а у Ю. Трифонова их две. «Женщина-бульдог» Лена пожирает Дмитриева, как пытаются пожрать Геннадия Сергеевича Рита и Кирилл.

В «Предварительных итогах» *олукьянивание* происходит в ином ранге, но смысл его тот же. Черствость близких, нелюбовь близких — вот отчего страдает герой повести. Рита — дублер Лены, но с гартвиговской выучкой. Они обе красивы (еще один искус!) и интеллигентны. И обе лишены сострадания.

Будь Рита добрей, внимательней, Геннадий Сергеевич смирился бы. «Можно болеть,— говорит он,— *можно всю жизнь делать работу не по душе, но нужно ощущать себя человеком.* Для этого необходимо единственное — атмосфера простой человечности... Никто не может выработать это ощущение сам, автономно, оно возникает от других, от близких... Если человек не чувствует близости близких, то как бы он ни был интеллектуально высок, идейно подкован, он начинает душевно корчиться и задыхаться — не хватает кислорода». И еще: «...нельзя же корить людей тем, что они не Львы Толстые...»

Обе посылки объединяются. Вспомните: Геннадий Сергеевич «средний интеллигент». Как средний, не Лев Толстой, он рассчитывает на сочувствие. Впрочем, будь он даже Лев Толстой («интеллектуально высок»), он не смог бы без этого.

Геннадий Сергеевич готов поставить любовь выше ума, выше науки, выше музыки, выше талантливых переводов. И он ставит ее. Любовь выше литературы, выше книжек, выше всей сей «высокоумности», которая ему «не нужна». Ему нужно добро. «Ну как с ним, с добром?» — спрашивает он.

Но он забывает, что и истинная литература — любовь, и талант — любовь, талант — добро.

Он забывает об этом, потому что сам «делает работу не по душе». Он бесстыдно продается, хотя и оправдывает это необходимостью жить. Почему же он не идет в сторожа, как Атабалы, если литература не его дело? Жаль «шестиде-

сятидвухметрового кооперативного храма», которого нет у Атабалы?

В повести Геннадий Сергеевич иронизирует над своей работой, устало подшучивает. Он не скрывает того, что она ему противна. И сам он себе противен из-за нее. Но вся тяжесть его страданий переносится на непонимание близких. Слишком они «зачитались» и забыли о человеке.

Ему не приходит в голову мысль, что хоть он и не Лев Толстой, но занимается делом Льва Толстого и в деле этом мера Толстого и обыкновенного таланта равны. Эта мера нравственная, и о ней-то не подозревает Геннадий Сергеевич. Знай он о ней, он бы «задыхался» и «корчился» не оттого, что его третируют жена и сын.

В искусстве нельзя «делать работу не по душе» и «ощущать себя человеком». «Атмосфера человечности» (я цитирую Ю. Трифонова) тут вырабатывается «автономно», ее не займешь извне. Тут ни на кого не сошлешься, не обопрешься. Самоспасение таланта в творчестве.

Вот почему реплики Геннадия Сергеевича против «высокоумности» разных книжек обращены против него. Он отказывается от всей этой «муровины» потому, что она ему действительно не нужна. Не в коня корм.

Можно подумать, что книжки эти читают одни риты да гартвиги. И не заключено в них уроков добра.

Конечно, лучше необразованная Нюра, чем образованный Гартвиг. Лучше сочувствие незнания, чем бессердечие знания. Но ни знания, ни ум сами по себе не бессердечны. Бессердечен человек.

В деле, которым занимаются герои Ю. Трифонова (а они наполовину люди искусства), тяжесть падает на человека, на его внутренние ресурсы, на способность противостоять среде. Лишив их таланта, Ю. Трифонов выбил из-под них то, без чего они — и с хорошими тещами и примерными женами — достаточно несчастны.

«Не приписывайте себе чужих заслуг — они принадлежат времени,— говорит Геннадий Сергеевич, обращаясь к молодым интеллигентам.— Я не успел прочитать так много книг и вызубрить иностранные языки потому, что жил в другое время: работал с малых лет, воевал, бедствовал».

Он прав. Но правы и те из его поколения, кто не пошел по его пути.

Ставить нравственные проблемы на материале искусства, отделяя их от проблемы таланта,— значит впустую вертеть ручку незаводящегося мотора. Мотор не заведется, потому

что нет топлива, нет обеспечения сущностного, без которого он не сможет работать. Бытовой конфликт, поднятый до уровня духовной трагедии, не выдерживает нагрузки. Что ж укорять судьбу, что ушел поезд, если поезда не было, а был фантом?

Был бы поезд — была бы трагедия, нет поезда — нет ее.

Мир Ю. Трифонова не трагичен, не сострадателен. Он правдоподобно-элегичен, грустно-благополучен. Есть нечто литературно-благополучное в лирических исходах, которыми завершаются все три повести. Тут слишком виден ум пишущего, а не его сердце.

«Он еще не старик, но уже пожилой, с обмякшими щечками, дяденька»,— пишет Ю. Трифонов о Дмитриеве. «Дяденька» — это сказано с презрением. Это о *постороннем* сказано, не о своем. Пожалейте этого «дяденьку», а я постою, посмотрю,— говорит текст.

При всей стихийности и честности трифоновского письма, мысль, управляющая им, несколько холодна. Он подтягивает изображение к логике, к правилам ее игры. Так возникают полюса Лукьяновы — Дмитриевы, так добро противопоставляется уму, любовь — «высшим материям» и исканиям духа.

Это спокойствие в распределении сил, это знание того, «что к чему и почем», проглядывающее между строк, примораживает и читателя. Повести Ю. Трифонова не бьют по совести, не «портят музыку». Они как бы свертываются внутри себя, закругляясь в кольцо этическое.

III

В предисловии к своей книжке Борис Можаев пишет, защищая права писателя на сиюминутность: «У автора есть определенное убеждение: духовный склад литературного персонажа может раскрывать мысли о так называемом общественном устроении ничуть не меньше, чем интимные переживания, вызванные прикосновением к вечной теме любви или ненависти». Думаю, что он не ошибается, хотя противопоставление тем вечных темам временным — дело бесплодное. Русская литература давно решила этот вопрос: все вечное, что вышло из-под ее пера, родилось из временного, сиюминутного, остро-насущного. Вспомним романы Достоевского.

Великое, вечное не рождается из вечного же. Оно выбрасывается из кипящей лавы дня, оно жжет и горит,

обжигая современников, доходя до потомков уже не как злободневное, а чисто великое. Оно как бы остывает снаружи, оставаясь кипящим внутри, ибо в существе своем хранит страсти, которые не гаснут. Но зажглись они от временного огня, от того, что давно погасло, исчезло с лица земли.

В своем предисловии Б. Можаев задирист, как и любимые его персонажи. Он несколько иронически отзывается о тех полугероях литературы, которые берут экзотикою, антуражем. Он посмеивается над удачливыми гасителями молний и старателями-геологами, противопоставляя им человека земли. Что ж, и здесь он прав, хотя все зависит от того, как это написано. Все мы «люди земли», в конце-то концов.

Герои Б. Можаева люди иронические, они делают свое дело упрямо и вопреки всему, что встает у них на пути. Я назвал бы их одержимыми, если б это словцо не было бы порядочно скомпрометировано критикой. Одержимый на современном критическом языке — значит неистовый, железный, чуть ли не сверхчеловек.

Герои Б. Можаева тихо-неистовы, что ли. Усмешечка у них на губах, игра в их манере обращаться с противником, но что-то тяжело-отчаянное есть в их желании остаться теми, кто они есть. Это и председатель колхоза Лозовой из очерка «В Солдатове, у Лозового», и его литературный двойник Андрей Иванович из рассказа «Дождь будет», и Живой из повести «Живой». Крестьяне они — крестьяне по образу жизни, привязанности к земле, по складу языка...

Как сухая земля под солнцем, томится Андрей Иванович в присутствии разных указчиков из района, которые ездят за ним по колхозным полям, указывая и наказывая. Ускользает, увертывается от них его машина, плутая с поля на поле, а они настигают его, ловят, пытаются остановить, подчинить. Не получается. Сам он знает, когда сеять и где сеять, когда убирать и где убирать. Но он крутится, выкручивается, петляет, уклоняется от преследования. И все-таки вырывается под конец дня из расставленных для него силков и вздыхает освобожденно. Духота дня разрешается приближающейся свежестью: все-таки, наверное, будет дождь, прольется он на эту заждавшуюся его землю. Ловкие хватуны-советчики остаются ни с чем, а человек, как и земля, доживает до благодатного дождя.

То же происходит и в повести «Живой». Как уж ни прижали районные горе-начальники Живого, как ни зажали его в угол, а он вывернулся. Вышел из их лап, выскочил, только они его и видели. Повесть трагическая, рассказывает

она о событиях давних, хотя и незабвенных. Пустые амбары, пустые лари в избах. По «двадцать одному грамму гречки на рыло» получает Живой. И это все на шесть ртов, сам седьмой, на всю зиму, до следующего урожая. Трудодней они с женой выработали восемьсот сорок, а не получили за них ничего. Что делать? Живой не вор, не ловкач, который, дружа с Гузенковым, может выклянчить себе кусок, перебиться. Он мужик честный, любит получать за работу, а не за безделье. И вот идет он искать правды в район, а там уж в предриковском кресле Мотяков сидит, человек во френче и сапогах хрустящих. Бьет кулаком по столу, командует. А свои горе-начальники, хапуги-пузаны уж провели через общее собрание исключение Живого из колхоза, а стало быть, и лишение его колхозных прав. Раз не колхозник — не купи хлеба в колхозном магазине (привозят раз в неделю), отдай огород и т. д. Бегает Живой между районом и родными Прудками, туда ткнется, сюда — нет у него выхода. Будь он послабже духом, будь у него потоньше кишка, не выдержал бы, может, руки на себя наложил. А он мужик отчаянный, на фронте у него три пальца оторвало, а до фронта, слава богу, он через коллективизацию прошел, все видел. И идет этот мужичонка один на Мотякова, на способ правления его, идет в тулупчике истертом, подпоясанном.

Сила живая находит на силу тупую, сметливая, веселая, хотя и горькая в своей веселости — на ту, что не умеет смеяться. И ничего не получается у тупой силы, осмеяна она, высмеяна, а это для тупой силы — страшнее всего. Юмор Б. Можаева отлетистый, ухарский, по-крестьянски подковыристый и занозистый. Если уж занозил, то занозу не скоро вынешь, не отвертишься. Живой бьет наповал своими шуточками, и величественно-напряженное, натягивающееся, мотяковское уменьшается под его смехом, крошится и выкрашивается, рассыпается при всеобщей потехе. Конфуз получается с тупой силой, смерть ей горючая от этого Живого приходит. Вот уже и не сила она, уже не предрика и некто Мотяков, только щелкают впустую стальные зубы и бессильно раздается старый припев: «Я вам рога обломаю, враз и навсегда!..»

А Живой со своими шестью ртами, сам седьмой, остается жить. Он и создан для жизни, для долгой жизни, на то он и Живой. И за что бы он ни брался, куда бы ни бросала его судьба, он всюду при деле — шкипер ли он на дебаркадере, сторож ли при лесе, экспедитор в колхозе. Все умеет —

и траву косить, и дом привести в божеский вид, и корзины плести, и грамоту знает, законы знает — это уже от нового времени в нем, его не проведешь.

Герой Б. Можаева не дается тупой силе, не ждет, когда она свалит его. Он не из тех, кто открывается, подставляется, дает себя съесть без закуски. Им, пожалуй, и поперхнешься. Шуточки-прибауточки, а беззащитности нет — так сильная рыба вывертывается из рук, когда берешь ее голыми пальцами. В этом смысле Живой — характер особенный, чисто можаевский, вырванный автором из самой реальности, это деревенский Теркин наших дней, Теркин в том значении, что он терт, бит, испытан и переиспытан. Он человек веселый, плясун и говорун и работник. Он истинно русский человек, терпеливый в бедствии, круглый, но не такой круглый, как Платон Каратаев, безнадежно погибающий в хвосте обоза пленных, а тот, что впереди идет, подпрыгивает, сам себе подпевает, хотя, может быть, жить ему осталось всего час. Он гибельно, безудержно смел и вынослив, умен, смышлен и бессмертен. И он не какой-нибудь придуманный скоморох, смешила-болтун, от которого все отскакивает, как от стенки. Нет, это натура чувствующая, глубокая в переживании и горе, всеми жилочками привязанная к жизни и лепоте ее, как говорили в древности. Наступают минуты, когда и Живой расслабляется, открывает душу, и тогда лучше не заглядывай в нее — заглядишься. Все он видит и слышит — и как меняется цвет неба при закате, и как шевелится вода под ветром, и как могуче-просторны дали за его родной Прокшей.

Сила Живого, как и сила автора, слепившего его,— в языке. Русский крестьянский разговорный язык Б. Можаев прекрасно чувствует. Его повести и рассказы держатся на диалогах, энергично строятся ими и компонуются, и их все время почти воспринимаешь на слух: кажется, нет лица, нет описания героя, но есть *слово* его, и есть он. Краткое повествование то и дело прерывается вспышками живой речи, она крупна, самородна, умна, и кто бы ни был перед тобой — главный герой или ворвавшееся с одной репликой лицо, это характер, тип. Всякое слово у Можаева тут увесисто, тяжело внутри и бьет без промаха. Попадания его стопроцентны. В том-то и живучесть его героев, что они говорят этим бессмертно-смелым и неистребимо-первичным языком. От его попаданий разрушается лексика мотяковых, тупо-мертвая, канцелярская, высушенная и выцеженная до импотентности. Те даже не говорят, а по бумажке читают пыжатся, надрываются, силясь пересилить жизнь. Живые

их словом казнят, превращают в труху. Они и их мертво-казенную речь пародируют, вставляя ее нелепые обороты в свой посыпанный солью текст. Получается смешно, тупая сила компрометируется, принижается, топчется этою пляскою языка на ней.

Б. Можаев пишет о вопросах больных: о гибели леса на Дальнем Востоке, о насилии над людьми, знающими землю и не желающими уходить с нее (а их с нее гонят мотяковы), но что-то бодро-свежее исходит от его прозы, что-то обнадеживающе-подымающее. Выживем, выстоим, и лес спасем, и сами спасемся, пересилим тупую силу, кажется, говорит его тон, тон, отчаянно срывающийся на насмешку.

Не всюду ему это удается, не всюду он и сам верен себе. Книга «Лесная дорога» пестра. Тут и очерки, и рассказы, и повести. Но она пестра не только жанрово, она пестра по исполнению, ибо вещи, вроде «Живого», соседствуют в ней с вещами необязательными, где, кроме умения писать профессионально, ничего нет. «Живой» и такие рассказы, как «Лесная дорога» и «Дождь будет», которые я считаю лучшими в книжке, просто выталкивают эти посредственные вещи вон, оставляют их за бортом сборника. Крайне длинна и уныла повесть «Полюшко-поле». Читаешь ее после «Живого» и не узнаешь Б. Можаева. И юмора нет, все плоско-серьезно, разыграно по известным нотам. Прогрессивный секретарь райкома против отрицательного секретаря райкома. Борьба, сопровождаемая любовью к прогрессивной бригадирше Наде и оканчивающаяся победой прогрессивного. Любовь и все отношения писаны вяло, разжеванно, и нет сил довести чтение до конца. Будто голос померк, будто интонация живая ушла — и все забумажилось, одеревенело, стало похоже на то, что высмеивает сам же Б. Можаев.

Тут временность не обращается в вечность, ибо секрет этого обращения прост: пиши не проблемы, а человека, и ты получишь проблемы. В «Полюшке» Б. Можаев пишет проблемы, а человек у него при них болтается, обслуживает их. И хотя проблемы все те же и острота есть, а читать скучно.

Даже в хорошем рассказе «Власть тайги» нет, по существу, ничего, кроме интриги, точно написанных пейзажей и благополучного конца с поимкой вора. Я понимаю автора — он собрал, что мог, в книжку. Но бедно и жалко выглядят эти его сочинения рядом с теми, в которых он уже

установил свой уровень. А главное, они не неумением слабы, не отсутствием опыта, они внутри холодны, отчужденно-беллетристичны, нет в них лукавства и увлекающей усмешки можаевской. Той самой ноты в голосе, той настройки его, той искры божественной, которая, преображая текст, ставит Б. Можаева на особое место в литературе.

Она-то и тянет его собственную прозу, вывозит ее, возносит над уплывающей злободневностью, которою уязвлен, прямо-таки ужален автор. Она и его гневу сообщает силу невиданную. Она вытаскивает его социальные вещи и делает их долгоживущими. Кажется, вот-вот он сорвется, падет в одиозность публицистики, выстелет все в прямую линию, и тоскливо станет от этой выпрямленности. Нет, глядишь, вышел, вывернулся, пошел по всем линиям сразу, неуловимо усложнился, укрупнился — спас его талант.

На него, как на дождь оживляющий, одна надежда. Дождь будет — уверяет Б. Можаев в конце своего рассказа. Дождь будет — думаю я о продолжении его прозы, закрывая «Лесную дорогу».

IV

Когда герой Энна Ветемаа попадает в собор, на него не находит «то самое чувство» — чувство, которое испытывает женщина, когда она собирается рожать, пчелиная матка, откладывающая яйца в клеточки сот, погибающая личинка, в которой зарождается новая жизнь. Это чувство полноты существования и оправданности его. Герой пытается симулировать это чувство, искусственно вызвать его, он запирается в церкви на ночь и ждет... но не находит, не приходит, душа остается пуста — ничто не посещает ее. И со дна пустоты, как изжога, поднимается зависть. Она жжет и душит, смешивается с отчаянием и раздражением, с жаждой наполниться и с иронией по поводу своей недостаточности.

Герой смеется над слепотою полноты, над животной насыщенностью ее и избыточностью, но сам тянется к ним, как тянется из темного подвала картофельный росток, лишенный солнца. Образ картофельного ростка взят мною у Ветемаа, он сравнивает с ним стихи Руубена Иллиме, героя романа «Усталость». Душа Руубена — подвал, где всходит этот росток при свете одинокой совести. Когда-то Руубен предал своего учителя, профессора Каррика, профессор Каррик давно умер, он растворился в земле, превратился

в свет и воздух, а его ученик как пал в подвал, так и не может подняться.

Истощенный и измотанный своим предательством, он уже ни на что не способен, кроме сознания непоправимости случившегося. Исповедь Руубена — это мучительное прокручивание пластинки, на которой записана история падения, история жизни в падении. Весь остаток сил брошен на то, чтобы выложиться, высказаться. И высказаться *до конца*. Это желание крайности, абсолютности истины о себе — как бы вызов полноте, которая недостижима, как бы попытка возместить ее иной полнотой — отрицательной.

Инерция самообнажения так сильна, что герой готов даже переступить границы приличия,— он ничего не хочет скрывать в себе, пусть все, *все* знает о нем читатель! Он упивается этим бесстрашием своего бесстыдства и возгорается от вида того, что оно открывает в нем. Смотрите, смотрите, какой я!— кажется, кричит он, собирая вокруг себя побольше зрителей.— Плюйте мне в лицо, я расскажу вам еще кое-что!

В его вызове есть и смелость и страх остановиться: лишь бы его слушали, лишь бы он говорил, а что дальше — не важно. В «дальше» он не хочет заглядывать, там — темнота. Отталкиваясь от нее и стремясь к ней (конец все равно будет), он напоминает отчаявшегося, который от страха смерти готов покончить с собой.

Эта отрицательная энергия саморазоблачения дает положительный эстетический результат: на наших глазах создается характер, подобия которому трудно сыскать в современной прозе. Это тип человека неверующего, сладострастно укоренившегося в своем неверии и вместе с тем взывающего к вере. Взывающего с озлобленностью, со всем запасом иронии человека XX века и с простодушием новорожденного.

Какое бы имя он ни носил в романах Ветемаа, он — одно лицо. И Руубен Иллиме, и Свен Вооре из «Монумента», и Арне из «Реквиема для губной гармошки», и Яаан из романа «Яйца по-китайски» — все они духовные двойники, близнецы-братья, которые передают эстафету исповеди друг другу.

Слово «эстафета» опять-таки в духе Ветемаа: его герои часто пользуются спортивной терминологией. Жизнь для них — некий забег на дальнюю дистанцию, соревнование с преодолением препятствий. Яаан, стоящий у конца жизни, говорит, что он близок к «финишу», Свен Вооре, только

начинающий бег, признается: «дан старт в соревнованиях мастеров». Соревнование, соперничество, бег... С кем соревнуются и куда бегут герои Ветемаа? О, это длинная история, и начинается она в романе «Монумент», где Свен Вооре, молодой интеллектуальный атлет, роет землю шиповками и ждет выстрела стартера. Выстрел раздается, и Свен Вооре рванет, припустит и первым пройдет дистанцию.

Пройти первым — вот один из стимулов бега. И наконец, *пройти,* не сойти с дорожки, выдержать — ослабленный вариант той же идеи. Спорт безжалостно выбрасывает тех, кто сходит. А жизнь для героя Ветемаа спорт. Впрочем, как говорит Свен Вооре, не только спорт, но и наука, и искусство.

Эту мысль он развивает в своем трактате о приспособленчестве, который является программой его житейской этики. По мнению Свена, именно приспособленчество — этика, ибо оно помогает миру держаться в равновесии. Все остальные формы поведения ущербны по отношению к приспособленчеству. Они или впадают в крайность, или сами являются крайностями. Крайности же — это то, до чего не хочет унизиться гибкий ум Свена. И другие просвещенные умы.

Ставка Свена Вооре — ставка на логику, на рационализм приспособленческой этики, учитывающей опыт прошлого. Что может дать крайность? Только крайность. Ожесточение порождает ожесточение, кровь — кровь. Все это было...

Так рассуждает Свен. И его трактат чутко откликается на запросы времени. «Было там «аналитическое приспособленчество»,— вспоминает Свен,— раскрывающее слабости партнера; было «дезориентирующее приспособленчество», рассчитанное на недооценку твоей личности... было «зеркальное приспособленчество» — партнер видел тебя насквозь, но в то же время понимал, что это предусмотрено,— в результате два толковых человека оценивали друг друга по достоинству; кроме того, было еще «эстетствующее приспособленчество» на предмет самоувеселения и «спортивный подхалимаж», разработанный специально для тренажа приспособленческой техники...»

Все эти приемы герой Ветемаа успешно демонстрирует на практике. Роман «Монумент» и есть, по существу, *демонстрация приемов,* показ возможностей, которые предоставляет ему теория приспособленчества. Здесь все рассчитано: и срок исполнения, и качество, и необходимое

укладывание в норму. Выше нормы герой не хочет прыгать: это не входит в условия игры.

Поэтому и интрига, и расстановка сил, и сама драматургия сюжета здесь опытные, готовоэкспериментальные. На дорожку выпускаются три типа, три представителя трех точек зрения: Айн Саарме — талант, Магнус Тээ — бездарность и Свен Вооре — ни то ни другое. Магнус Тээ держится за те времена, когда он лепил бюсты «великого», Айн творит по-новому, а Свен Вооре творит в своей сфере, в сфере сталкивания этих двух крайностей...

И конечно, он выигрывает. Монумент, который поручили спроектировать ему и Айну Саарме, проектируется им и Магнусом Тээ. Изгнанный и проработанный на собрании в Союзе художников Айн удаляется на остров, а Свен Вооре получает почет, деньги и, кажется, жену Айна в придачу.

Обстоятельства охотно подыгрывают Свену, как, впрочем, подыгрывают и партнеры. И та, и другая сторона, как стороны неумеренные, делают глупости, и Свен пользуется ими. Он прикидывается и тем, и другим и играет на слабостях того и другого. В романе, правда, есть еще одна сторона — скульптор Тоонельт, но он выключен из игры. Роль Тоонельта и состоит в том, чтобы быть выключенным, взирать на игру свысока. Это тоже входит в задачу эксперимента.

Когда успешно финишировавший Свен стоит перед монументом, любуясь своей победой, Тоонельт вырастает перед ним, как бог из машины, и спрашивает: «Интересно было бы знать, каково у вас на душе». Вопрос риторический, и обращен он, скорей, к читателю, чем к герою: пусть читатель знает, что поступок Свена не остался безнаказанным, он отмщен вопросом Тоонельта.

Сам же Свен Вооре вряд ли смутится им. Для него укор Тоонельта — все равно что укор бога. А бога он не признает. Тот, как и маэстро Тоонельт, играет в другой команде.

Земная калькуляция героя «Монумента» рассчитана на земные дела. Что же касается небесных, то он и их готов свести на землю. Бог, по замечанию Свена, швейцар на Высшем Суде, который, как и швейцар в ресторане, не пускает только олухов. Умный человек пройдет. Ход мысли Свена Вооре неумолим: раз бог создал людей по своему образу и подобию, то и он, Свен, подобие бога. И еще неизвестно, в ком бог воплотится истинно — в таких, как Айн, или в таких, как Свен.

Пока это лишь игра ума, игра силлогизмов, соответ-

ствующая общему стилю игры в романе. Свен Вооре резвится, ему тридцать лет. Ветемаа, в свою очередь, как бы резвится с ним. Он опробует в нем своего героя, проводя пробу со стороны обстоятельств и отношений с ними. Ходы пробы довольно грубы, а цепь характера арифметически проста. Сначала Свен Вооре доносил на товарищей в школе, теперь он доносит на своих коллег. В детстве за ним водились грешки, теперь они переросли в грех. Подбрасывая дохлую крысу в ридикюль к учительнице, он будто репетировал историю с монументом...

Нравственное безболие свое Свен Вооре объясняет действием среды, но порок заключен в нем самом и развивается имманентно — как развивается и растет рак в теле Яаана в романе «Яйца по-китайски». Причем порок этот не ощущается им как порок. Это не болезнь, а, наоборот, «здоровье» героя, жизненная потенция, без которой он не может существовать.

Именно она доставляет ему удовольствие. Именно она влечет и вдохновляет. Когда он грешит, он на подъеме, он возбужден и полон сил. Стоит ему уклониться в сторону «человеческого», как он уже тряпка, рефлектирующий слизняк.

В такие минуты Свен Вооре расслабляется. Он чувствует «второе и третье кровообращение» работ Айна, его посещают мгновенья вдохновения. Но они тут же улетучиваются. Бог не дал Свену таланта — и, может, как раз за это не хочет признавать его Свен? Может, вся его хитрая философия игры в жизнь — не что иное, как бессилие человека, которому не выпал счастливый билет? И который он должен тащить исподтишка?

Свен Вооре не задает себе этих вопросов. Задавать *лишние* вопросы — не его амплуа, это амплуа Руубена Иллиме, Арне и Яаана, которые уже сошли с дорожки. Они финишировали, и у них есть время на размышления.

Руубен Иллиме — это выдохшийся Свен, Свен уставший и разуверившийся в своих теориях. Он уже не смеется над богом, он мстительно оглядывается на него, требуя ответа. Почему его жизнь сложилась *так*? Почему он предал, а не кто-то другой? И *за что* ему этот крест?

Он спешит в храм, чтобы задать эти вопросы Инсусу Христу. Но распятый Христос молча смотрит на него сверху. Руубен вслушивается в музыку органа, но и та не отвечает ему. Профессиональным ухом он отмечает гром органного

пункта, модуляции и лигатуры темы, но сверх этого ничего не слышит. Душа Руубена глуха к божественному смыслу музыки. И тогда он в остервенении набрасывается на старика, разучивающего хоралы. «А если бы твою мать потребовалось распять, чтоб спасти Христа, ты пошел бы на это?» — кричит он, испытывая что-то вроде удовлетворения палача. Доведя старика почти до припадка, он плюет на пол собора и выбегает на улицу.

Он спасается от самого себя в темных парках, в каких-то сараях, на берегу пустынного моря, в тесноте каменных переулков, у крепостных стен, за которыми жили когда-то настоящие палачи.

Но сколько бы он ни кружил по городу, он опять вернется сюда, к этим тяжелым, высоким дверям, которые как будто ждут прихода нового Иисуса Христа. Он будет топтаться возле них и скулить — скулить, как побитая собака, которую не пускают в дом.

Герой «Усталости» хочет верить — верить хотя бы во что-то или в кого-то. Но старик прав: «Разум тут бесплоден. Это как с музыкой: если она у вас ничего не вызывает, значит, это в вас чего-то недостает, а не в музыке...»

В сердце Руубена недостает любви, ему *нечем верить*, и в этом его трагедия. Любовь съедена предательством, муками совести, эгоизмом одиночества. Она съедена ожесточением, неуважением к себе.

На ее месте распустился синий цветок — тот самый цветок, который застыл в стихах Руубена рядом с манекенами, стоящими в окнах магазинов. Как и те, он бескровен, безжизнен, фиолетово-ненатурален. В нем нет соков. Позже, в романе «Яйца по-китайски» он приобретет ртутные тона, ртутно-трупную окраску. Он взойдет внутри Яаана, как махровая роза рака, которая будет пожирать и грызть его и убивать клетку за клеткой, поедая их вместе с душой героя.

Одиночество — вот рак, который грызет изнутри героев Ветемаа. Даже находясь среди людей, они не могут забыться, они остаются один на один с собою. Контакта с миром нет — мир враждебен, ибо стремится к близости, к общению.

Одиноким чувствует себя Арне на сборе ветеранов войны: он в войне не участвовал. Он убил немца Курта, но немец Курт убит им из ревности, а не из патриотизма. И уж совсем одинок Яаан, который мечется по своей палате, глядя на далекое зарево города, в котором перегорели

страсти дня. Это зарево кажется ему терновым венцом, сиянием безысходности. И даже молодой бодрый Свен, который нравится женщинам и умеет играть в «естественного человека», болезненно страшится близости.

Сближение для всех них страшней одиночества. Они не приемлют его кожно, телесно. Они с испугом отталкиваются от людей и не переносят *близких*.

Вот почему они так враждуют с женщиной и не любят детей. Дети вызывают у них мысль о проигрыше, о напоре нового поколения, которое вытолкнет их из жизни. Они не хотят иметь детей, а если те у них появляются, то они просят убрать их с глаз. У Арне есть жена и дети, но он ни словом не обмолвливается о них. Руубен бесплоден. У Яаана есть сын, но он воспринимает его как партнера по бегу, который обходит его на дорожке.

Они с брезгливостью думают о собственных женах, любовницах, приятелях. Их острое зрение отмечает дефекты в их лицах, несовершенства. Почти каждое лицо искажено ракурсом неприятия, неприязни. У Айна Саарме «короткое тело и короткая шея, а на шее непропорционально круглая, как шар, голова», у его жены Евы — маленькие хищные зубки, Тоонельт — гора мяса, поросшая волосами, а Магнус Тээ — «крокодил», блещущий стальной улыбкой вставных зубов. Жена Агнес напоминает Яаану «сонную Горгону», он с отвращением смотрит на лысину Геннадия, своего сослуживца, покрытую потом. Да и родной сын, второй Яаан, кажется ему чем-то «сморщенным» и «свекольно-красным».

Глаз видит только ущербное, распадающееся, стареющее. В молодом и здоровом его раздражают чрезмерность, выпирание плотского. Герой не прочь попользоваться плотским (он — любитель такого рода ощущений), но, попользовавшись, он тут же готов презирать его.

Особенно этот мотив физического неприятия мира силен в «Усталости». Здесь что ни лицо — то испорченный снимок: оно или передержано или недодержано в проявителе. Лица бледны и подкрашены слабым светом неона, этого ночного солнца Таллина. На них — отражения вывесок и реклам, яркость которых приглушена туманом и моросью. Из этого тумана выплывают то женщина с чем-то облезлым на плечах, то швейцар с голодным лицом и рыбьими глазами, то «земляничио-мыльный» Рауль, то старик с сиплым смехом, певец с чахлым голосом... Руубен Иллиме смотрит на них или через стекло кафе, или из окна больницы, где он лечится от пьян-

ства. Здесь уже не ночь, а день, но день пепельно-серый, как халаты больных, и во дворе психиатрички больные кидают кошкам хлеб, а потом швыряют в них камнями.

Мир вокруг Руубена как бы облучен усталостью. Он двигается и живет замедленно, а если и убыстряет бег, то это похоже на истерику, на какие-то дерганья, на агонию.

И даже женщина не может спасти его от одиночества. Наоборот, она усугубляет его, ибо сближение с ней минутно и вызывает стыд. Сближение с Маарьей Каррик происходит на холодной постели в пустой квартире профессора Каррика. Еще не прошли положенные сорок дней, отведенных для его памяти, а Маарья и Руубен уже согрешили, но согрешили без чувства, без интереса. С тоскою глядит Руубен на свою возлюбленную, которая пришла к нему в больницу, представляя ее «грустные пуговичные соски» под платьем и думая, что если он когда-нибудь коснется их, то «только из чувства долга». Лишь раз Маарья вызвала у него вожделение, и то это было в день похорон профессора, когда он увидел ее худые коленки, на которых обвисли траурные чулки. Через них просвечивала ее белая кожа, похожая на цвет «воздушно-нежного ядра кокосового ореха» или на «живот ящерицы».

Белая кожа — это, кажется, единственное, что герой готов принять в женщине. Белая и нежная, как кокосовое молоко, кожа у Агнес, «белый овал» — Яаапика в том же романе. Белизною бересты, белизной миндаля отдает кожа Кристины — героини «Реквиема для губной гармошки». Белая шея у Леа в «Усталости».

Все эти женщины похожи одна на другую. Они сонно-неподвижны, меланхолично-вялы. Они возбуждаются только тогда, когда речь заходит об их прямом деле — деле продолжения рода. Пожалуй, одна Леа исключение из этого списка: она девочка. Но и ей, как думает Руубен, предстоит рожать, и она превратится в женщину.

Сонность женщины, ее равнодушие к игре, которую ведет мужчина, и раздражает героя Ветемаа. В противоположность ему, она *знает, что делать*, и пребывает в равновесии этого знания. Он же все время срывается, рефлектирует, нервничает, впадает в амбицию. Гибковсеядный в отношении обстоятельств, он в отношении женщины вспыльчиво-амбициозен. Женщина для него не только партнер-антагонист, она сама природа, которая в своей большой игре отвела ему ничтожную роль. Он смертен,

а она вечна, он растерян, она спокойна. Она молча воспроизводит себя, не задумываясь, нужно ли это, морально ли это. Ее нравственный закон — само воспроизведение, и она твердо стоит на нем.

Бессмертность этого великого *белого*, отталкивающе-теплого, притягивающе-чужеродного, ощущает земной ум героя. Он силится постичь эту загадку, но не хватает духа. Самолюбие берет верх: обидно! обидно! обидно! И он топчет в своих монологах женщину, поносит ее. Зарясь на ее белую кожу, он ее винит в сластолюбии, алчности, ненасытности. Он сравнивает ее с личинкой, лошадью, пчелиной маткой, с круглой луной, с желто-глупой тыквой. Именно так думает о своей жене Яаан, сравнивая ее располневшее лицо с овалом тыквы. Тыква зреет вблизи покойницкой, ее питают соки компостной кучи, но она индифферентна к этому. Так же индифферентна Агнес к смертельной болезни мужа, потому что у нее в животе толкается новая жизнь. Так же безразлична Кристина к спорам, которые ведут герои «Реквиема» под крышей церкви. Видя ее тело, немец Курт готов в ожесточении пинать его ногами, бить по этому белому, мягкому, тупо-равнодушному к его страданиям. Он не хотел воевать, он не хотел убивать эстонцев, он не хотел спать с этой женщиной, которая чужда ему. Он восстает против того, что именно ей он должен был отдать свою первую ночь, не зная, что через несколько минут другой любовник Кристины Арне убьет его, а в ней останется существо, зародившееся от него.

Кристина в романе — та сила, о которую разбиваются все силы, на чьей бы стороне они ни находились. Цепь смертей идет от Кристины, как, впрочем, и цепь жизни тоже. Но ей до этого нет дела. Ни война, ни то, что отцом ее ребенка становится Курт, не могут изменить ее желания. Кристина хочет рожать, и против этого ее позыва бессильны и вражда социальная, и патриотизм, и атеизм, и вера.

В «Яйцах по-китайски» это ощущение женщины достигает наивысшего отрицания и хулы. Здесь достается самой богородице: та недалеко ушла от Агнес, от Кристины, от тыквы на компостной куче. Она так же готова бессмысленно делиться и множиться, лицемерно делая вид, что зачинает от святого духа. Как бы мстя им всем вместе — и Агнес, и тыкве, и беззащитно-мягкой личинке, и богородице,— Яаан проводит последний в своей жизни опыт: испытывает на щитоносках яд, убивающий их с максимальной надежностью. В составе яда используется вещество, издающее

запах, пробуждающий у насекомых половое чувство. Они идут на этот запах, валят толпами и погибают в ядовитых испарениях. Наутро Яаан обнаруживает их плавающими и наполовину растворенными в опытной жидкости.

Но, увы, это не приносит ему спокойствия. Глядя на свои высохшие ноги, на кожу, приближающуюся к цвету кожи мертвеца, Яаан в страхе бежит под окна палаты Яаники и молит о пощаде. Он хочет *последний раз* побыть возле нее, отдаться ее теплу и, может быть, на миг почувствовать себя живым. Но и здесь его постигает фиаско. Яаника, облученная атомной пушкой, бесплодна. Она пуста, она сама говорит о себе: я «дупло», «падаль». И в ее зияющую пустоту уходит последний порыв и остатки жизни героя.

Это наказание, это насмешка. Жалкий трагизм этой сцены напоминает историю, случившуюся со Свеном Вооре в детстве. Тогда его изнасиловала начальница в пионерском лагере. Мужеподобная тетя, славившаяся своим строгим голосом и приказами, она завела его к себе домой и грубо сделала с ним то, что обычно мужчина делает с женщиной. Свен почувствовал себя тогда червяком, которого сплющила и, использовав, выбросила за дверь сама природа.

Нечто подобное этой женщине появляется и в финале «Яиц по-китайски». Возвратившись из больницы (у него оказался не рак, а всего лишь доброкачественная опухоль), Яаан сидит на кухне и слушает транзистор. И из транзистора раздаются слова команды, которые произносит женщина, проводящая урок гимнастики. Яаан не видит ее, но представляет, и это его представление совпадает с обликом начальницы лагеря, изнасиловавшей Свена. Те же грубые жесты, физическая сила и безучастие к тем, к кому она обращается. Ирония судьбы: голос этой тети как бы пародирует желания и комплекс героя в отношении женщины. «Вместе! Врозь! Вместе! Врозь!» — раздается из транзистора.

Яаан слушает ее призывы, прислушивается к звукам шипящей яичницы на сковородке и видит, как синяя муха ползет по окну. Смерть, перед лицом которой он шел на исповедь, оказалась ложной. Ему нет даже и этого вознаграждения. Он остается жить — со своей психостенией, с желто-круглой яичницей на сковородке, с белой Агнес, хозяйничающей на кухне.

Куда же ушли его силы, во что они вылились? Что дали его плевки в себя, на которые он так рассчитывал? Кто он теперь? Все тот же червяк, раздавленный жизнью,

или воскресающий Одиссей, вернувшийся в свою Итаку?

Нет, он не Одиссей, хотя его скитания по безднам своей души напоминают одиссею. Это тоже одиссея, но одиссея старения, разложения, безнадежного испускания потенции из пустоты в пустоту. В душе героя тоже просверлено дупло, это дупло нравственное, и даже избавившись от рака, он не избавится от него. Духовнотворческое выедено, осталось плотское. Вот почему так хватается за него Яаан, так пытается за него зацепиться. Вот почему он бежит к Яаанике, чувствуя *«дрожь настоящего»*, эту подмену бессмертия. «Слепое, тупое, случайное дало мне жену...» — рассуждает он и хочет слиться с этим тупым и случайным и исполнить его волю. «Плодитесь и размножайтесь!» — кричит он, не желая знать о перводвигателе «колеса»: пусть «карусель вертится!». Измотав себя в фальшивой игре, он счастлив ухватиться за спицу этого колеса и на ней повиснуть. Он капитулирует перед прошлым и будущим, ища спасения в настоящем.

Даже свою собственную болезнь, разрастающийся и разбухающий в нем рак, Яаан готов возвести в ранг творца, ибо это творчество плотское. Описание рака, цветов его внутренностей, их пресыщенно-тортных и сладких красок производят в романе впечатление картины, созданной яростной кистью. Расти, расти, расти!— вот призыв рака, призыв максимализма плоти, претензии ее, ее зарвавшегося честолюбия. Оно сродни подпольной гигантомании героя Ветемаа. Он тоже посягает на все и так же смертельно-язычески готов неистовствовать в отрицании и в плотской страсти.

Еще в детстве Яаан вычитал в книге о китайской кухне рецепт, по которому можно приготовить сладостнейшее блюдо из куриных яиц. Для этого их надо зарыть в землю и через несколько лет вынуть. Яйца превратятся в лакомство, равного которому нет на свете. Вот кащеево яйцо болезни — безумная жажда насладиться. Она — исток, первая клетка, из которой вырастает то отталкивающе-страшное, что рисует воображение Яаана. Яаан зарыл эти яйца в землю — одно из них было еще живым, оно билось, как бьется сердечко ребенка в животе матери. Он зарыл его, убил его, чтоб животно упиться сладостью, произросшей из его гибели. Вот первое преступление, первый шаг к пустоте.

Это поедание, пожирание внутреннее мастерски написано Ветемаа. Здесь чувствуешь, что он поэт, что для него *фиксация* состояния, анатомирование его важней сюжета

и ухищрений фабулы. Он поэт-рентгенолог, патологоанатом, направляющий свой луч на болезнь, именуемую распадом. Его описания этой болезни вдохновляюще-точны, почти эпичны. Этот негативный эпос создает особую поэтическую атмосферу его романов, которые можно назвать романами ночных откровений.

Ночью человек как бы остается один на один с миром, иллюзия синего неба и облаков разрушается: открывается черный провал, усеянный звездами. «Кто мы в этом провале? Кто бросил нас в него и зачем?» — спрашивает он. Даже Яаан готов думать, что где-то на краю темноты есть лачуга, в окне которой зажжен огонь и в которой живет кто-то, кто *знает*, зачем мы живем.

О том же думает и Арне в «Реквиеме для губной гармошки». Роман этот более чем какой-либо другой экспериментален. Здесь точно расставлены фигуры на шахматной доске, заранее опробованы обстоятельства. Экспериментируя, Ветемаа в каждом романе варьирует фон, который по-своему должен испытать его героя. В «Монументе» это наши дни, в «Усталости» 1949 год, в «Реквиеме» война. В «Яйцах по-китайски» это рак, близость смерти, итоговая ситуация.

В «Реквиеме» война должна все поставить на свои места, всему дать оценку. Война сводит трех героев в церкви и заставляет их выяснять отношения. На этот раз бескровной игры быть не может, игра сознательно устраивается так, что кровь — неминуемая расплата за поступки. И в этой ситуации посредник спора — пастор Якоб ничего не может изменить в мирских делах. Он бессилен помочь Хейки, Арне и Йоханнесу. Так же бессилен и его бог. Он не воспротивился приходу немцев на эстонскую землю. Он дал Курту возможность убивать эстонцев. Он же смотрел с неба, когда Арне убил Курта. Он и теперь смотрит с креста на то, как Йоханнес убивает Хейки. Кулак Йоханнес за свою мызу «всадил бы пулю в живот самому Господу Богу», чего же ему стоит всадить ее в живот рабочему парню Хейки? И один Арне — вечный ветемааский рефлектер — остается в стороне. Он остается жить, чтоб понять, что здесь произошло.

Ситуация романа вторична, но первородно-подлинны чувства героя, его тоска по поводу несоединимости с миром, тоска одиночества. Это его родная стихия, и он в ней силен. И здесь, на какой-то грани иного сознания, на грани отчаяния в день смерти Хейки, он возвышается до порыва, который зажигает над его судьбой оправдательную звезду.

Он поднимается на крышу колокольни и с нее видит землю — песчано-неяркую Эстонию, и не только ее, а всю Землю вообще, всю природу, весь живой мир, который вдруг оказывается не чужд ему.

Этот момент прозрения, момент выхода из слепоты эгоизма в чистое видение веры — высшее достижение его ослабшего духа, как и высшая точка в беспощадно-реалистической прозе Ветемаа. Здесь возникает органный мотив *вечного единства,* неистребимого *братства* всего сущего, братства деревьев, людей, камней, песка, неба, птиц, личинок, жуков, стогов сена, рыб в ручье. Ни к чему этому герой не испытывает теперь враждебности. Все приемлет и благословляет его дух, в котором тоже занялось *утро.*

Сцена на колокольне происходит утром. Это единственное утро в жизни героя Ветемаа, которого тот не боится, которому отдается без страха. До этого его тревожил свет дня, ему казалось, что он выставляет напоказ его бесшерстно-гладкое тело, его помыслы. Призывая ночь, он гнал свет — свет разоблачающий.

Теперь он радуется ему. На этой высоте сознания, минуты непрочного воссоединения с миром он ничего не боится. Страх — вечный спутник его отрицающей мысли — покинул его. Он дал место надежде, свободе, освобождению.

Что ж, не поздно еще и для него.

V

Объясняя свое бегство из Ленинграда, Виктор Конецкий цитирует Данте:

> Земную жизнь пройдя до половины,
> Я очутился в сумрачном лесу,
> Утратив правый путь во тьме долины...

Правый путь Конецкого лежал через трехтомный роман-эпопею. Он сел его писать в тридцать пять лет. Но роман не получался. Мысль о недостатке знаний грызла автора. Он «вдруг узнал, как поразился Томас Манн вопросом, который Чехов все задавал и задавал себе: «Не обманываю ли я читателя, не зная, как ответить на важнейшие вопросы?»

«Это поразило и меня,— пишет В. Конецкий.— Я точно знал, что не могу ответить на важнейшие вопросы современности... Роман рухнул. Город давил на мозг».

Но и вырвавшись из города, он ничего не сумел сделать. В деревне тоже не писалось.

Тогда, вспомнив, что он еще и моряк, Конецкий нанялся старпомом на СТ-760 и пошел в рейс на север. Он не раз плавал в этих местах, но сейчас ему было все равно: хотелось «уйти в кусты, смыться».

Грубо говоря, Конецкий «бежал в кусты» от литературы. Он нырнул в эту стихию, как ныряет рыба, спасаясь от избытка воздуха. И сразу задышал вольнее: посыпались шутки-прибаутки, пошел морской юмор.

Юмор этот для В. Конецкого живая вода: он омолаживается в нем, освежается. Он выныривает из него поздоровевшим и чистым, чистым от груза проклятых вопросов. В юморе растворяется и его серьезность. Он тает, как алхимический пар, как наваждение. Все это наваждения разума, уверяет нас В. Конецкий, они исчезают, когда берешься «работать настоящую работу».

А что ж писательство — не настоящая?

«Писательство не мужское дело,— отвечает Конецкий.— Чего-то не хватает».

Перед нами образ двоящейся личности — личности не такой уж новой в литературе. Почти всякий литературный герой меж чем-то двоится: между необходимостью и совестью, любовью и долгом, между недюжинным даром натуры и бедностью обстоятельств, которые не дают ему проявиться. Да и образ литератора, недовольного бессилием слова,— неизбежная дань всякому путешествию, всех путевых заметок, написанных литераторами.

Попробуем разобраться, чем отличается от них герой записок В. Конецкого.

Если снять слой морского юмора, сбить эту пену с поверхности его книжки, то в глубине обнаружится исповедь, достойная внимания. Всякая исповедь тем и хороша, что она — документ данной личности и данного времени. Личность так или иначе представляет время, хотя живет она по своим законам, свойственным только ей и лишь опосредствованно вступающим в контакт с обстоятельствами. Личность — это не только писатель Конецкий и моряк Конецкий. Это, скорее, человек его поколения, чья молодость пала на пятидесятые — шестидесятые годы, а детство — на войну.

Сколько бы ни ерничал автор «Соленого льда», у него есть своя ахиллесова пята, и эта пята — детство. Как звук скрипки, врывается в его повествование воспоминание о детстве, о замерзшей Неве, о блокадном Ленинграде, о голо-

де и смерти. Та набережная Лейтенанта Шмидта, от которой он начинает свое путешествие и которой он, кстати сказать, его и заканчивает,— как берег начала жизни, как точка, от которой начинается все. Именно здесь когда-то маленький мальчик встретил матроса, который помог ему набрать из реки воду. Вода нужна была для больной матери, умиравшей от голода.

О чем мог мечтать этот маленький человек? О глотке воды, о кусочке хлеба, который согрел бы желудок. Для него этот матрос, помогший ему, был и мать, и отец, и бог, и герой. И пусть он оторвал ручку от чайника, пусть не помог донести его до дома, он сделал к мальчику движение добра. Этого было достаточно.

В. Конецкий пишет, что с детства его героями были лейтенант Шмидт и Щорс. Он рос как все мальчишки. В его сознании *ничего не было* до лейтенанта Шмидта и Щорса. От этого, как от края земли для древнего человека, начинался отсчет.

Ведя свой отсчет от набережной Лейтенанта Шмидта, В. Конецкий ведет отсчет своего поколения и своего времени. Он не посягает на все время, на историческое время, время абсолютное. Стоит ему обратиться мыслью к глубинам этого времени, как он пасует. Он съеживается, как улитка, и прячет голову от темноты, которой веет из бездны. Ему хочется под солнышко настоящего времени, под свет, под небо, которое он помнит со дня рождения. Здесь его окружает знакомое и понятное, в этом мире он *свой*, он что-то значит.

Правда, бездна тянет к себе, напоминает. Но он отталкивается от нее, спасаясь в пределах отпущенного ему времени. Он хочет действовать и выяснять себя только в этих пределах, на большее он не претендует.

Свою связь с прошлым герой «Соленого льда» осознает элегически, лирически. Он не пробует ощупать эти отношения разумом. Видя могилы на острове Вайгач, видя жизнь рядом с ними и сознавая свою причастность к жизни, прожитой до него, он понимает, что жизнь и смерть — одна жизнь, но дальше этого понимания не идет. И когда с темных берегов Невы, мимо которых проплывает его СТ, веет ветром далеких веков, это образ, а не мысль. Мысль В. Конецкого ускользает в образ, в настроение. Она женственна, чувственна, эта мысль, она часто уходит в сторону. Мир мысли В. Конецкого музыкален, но в нем звучат часто знакомые ритмы.

От чего это? От бедности? От пустоты? От слабости таланта? Нет.

Такова природа В. Конецкого. Бравируя грубостью и просоленностью морского волка, он, однако же, очень чуток к поощрению, к добру. В его памяти все время стоит образ замерзшей Невы и мальчика посреди нее, жаждущего участия. Этот мальчик он сам, и он остался таким же, несмотря на то что вырос.

Жажда сочувствия и любви, единения с теми, кто рядом, гложет и гложет его. Может быть, ею объясняется его отталкивание от писательства. Все-таки оно — сугубо личное дело. Оно отделяет от людей, выставляет пишущего за круг обыденной жизни — той жизни, где и есть тепло, понимание и доброта.

Вот отчего В. Конецкий и воюет с ним. Его нападки на писательство — это атаки на одиночество, на отделение, выделение из жизни, на противопоставление себя ей. Слишком силен в нем инстинкт любви. Писательство — эгоизм и отчуждение собственных чувств, собственного существования. Человек отделяется от своей жизни, воссоздавая ее. В. Конецкий не хочет этого. Он не хочет сочинять жизнь, он хочет жить.

Поэтому, прервав на некоторое время свое путешествие и вновь превратившись в литератора, он тут же бежит обратно. Он острит над своими коллегами-литераторами, над своей машинкой, над необходимостью описывать чьи-то поступки. Его присутствие на теплоходе «Вацлав Воровский», чье плаванье он должен освещать как корреспондент,— сплошная эксцентрика и издевки над своей глупой ролью. Он высмеивает свое положение в литературе, свои сценарии и свою известность. С легким сердцем покидает он туристское судно, чтоб снова стать моряком,— на этот раз четвертым помощником капитана на пароходе, идущем в Атлантику.

В раздвоении и неуверенности герой В. Конецкого хочет опереться на что-то прочное, сильное. Ему нужны моральные постулаты, с помощью которых он мог бы держаться на зыбкой волне. Не находя их в себе, он ищет их *вне* себя — и находит. Это люди, которые работают вместе с ним, моряки, попутчики по рейсу. Он останавливает свой взгляд на мотористе Сергее Сергеевиче, пережившем Бухенвальд. Глядя на спящего Сергея Сергеевича (они вместе возвращаются в поезде из Салехарда), он думает: «Мне совестно, что мои руки не такие». Он уважает седины Сергея Сергеевича,

его морщины, его тяжелые рабочие руки. В. Конецкий стыдится своих рук — рук писателя. Он вспоминает о военном прошлом моториста, о том, как тот героически отбивался от немцев, как мок в холодной воде и выжил в Бухенвальде, и спрашивает себя: «А что делать тем, у кого нет такого *оправдания*?»

Он ищет «оправдания» своей жизни.

Почему так слабо в нем чувство уверенности в себе, в том, что его жизнь сама по себе — без оправдания — имеет смысл? Конец этой нитки тянется из того же детства. Оно — голодное и холодное, пустое на радости и счастье — гнетет его своей неосуществленностью, несостоятельностью. Не было детства, не было и юности — послевоенный голод, быстрая учеба в училище, не лезшая в голову наука и сразу работа, работа, работа. И вот теперь, когда он стал писателем, когда научился писать о человеке, он понял, как мало отпустила ему судьба, чтобы учить других.

Функция учительства смущает его. Как он может учить, когда он сам невежда? Какое он право имеет на это?

Эта неуверенность в собственном праве *быть* симптоматична для героя В. Конецкого. Она проходит через всю книгу, через всю исповедь его.

С одной стороны, его мучит моральная недостаточность, с другой — недостаток культуры. Эти мучения хорошо вырисовываются при переходе с берега на корабль. Оказываясь на палубе, в атмосфере беззлобной «травли» и физического напряжения, В. Конецкий легко сбрасывает с себя груз озабоченности, груз вечных проблем. Ему просто живется и просто думается. Обязанность думать, отвечать на загадки сознания сбрасывается за борт. Тут достаточно понять ближнего в его «ближних» потребностях. Тут никакая «философия» не нужна. Стой свою вахту, будь человеком, не заставляй других работать за тебя — и ты на месте.

Но от себя-то не уплывешь. Конецкий хорошо чувствует, что писательство — та же стихия, и стихия мощная, непреоборимая. Как в клубящейся далекой туманности, различает он в ней горящие звезды, свет которых ослепляет его. Он боится этого света, боится ослепления и затерянности в этом свете. «Зачем писать самому, когда гениальные поэты уже описали все вокруг?» — спрашивает он себя. Страх перед притяжением звезд культуры — это страх перед самой культурой, необъятностью и всеохватностью ее.

Лучше здесь, на этой реальной палубе, в реальном

маршруте, в пределах реально положенного на рейс срока — чем там, где нет границ и где само время вытягивается в бесконечную линию и нет под ногами твердой опоры, рассуждает Конецкий. Лучше бок о бок с Сергеем Сергеевичем, с такими, как он, чем в странно отвлеченных отношениях с ними посредством отвлечения от них, наблюдения и переосмысления того, что они делают где-то *там*, наверху. Это *там* — опять-таки писательство.

Литература не дает постоянной прописки в сегодняшнем времени. Она рассчитана на категории иные, на существование, зародившееся в конкретном времени, но не ограниченное его сроками. Она не «оправдание» в глазах Конецкого.

И все же притяжение ее велико. Все-таки он чувствует «прекрасность литераторской судьбы», хотя и страшится отдаться ей. Страх решиться на это преследует его. Он боится потеряться в ней и потерять себя.

Он боится повториться, боится из-за внутреннего страха не суметь сказать что-то значительное. «Книги связывают с человечеством, но отторгают от непосредственной жизни,— пишет Конецкий.— Умные мысли других людей выявляют хилость собственного мышления, и появляется страх. Читать книги великих людей не опасно только до поры, пока не почувствуешь ослабления воли к творчеству, а это и есть признак недоброкачественности таланта».

Недоброкачественность таланта — это та же неосуществленная жизнь, только в искусстве. Страх появляется от того, что какая-то клетка в чувстве собственного достоинства не заполнена. Он исходит из вакуума, из пустоты, из голода, который не может насытиться.

Ночью герою снится сон. При свете свечи он листает рукопись Достоевского. Он «читает прекрасные, гениальные фразы, картины, созданные в рукописи словами». И вдруг спиной чувствует присутствие кого-то. Оглядываясь, он видит, что к нему идет темный человек. Душа его цепенеет, он хочет кричать, но не может. Страх броситься на пришельца сковывает его. А человек тянется к свече. Он хочет погасить ее.

Сон этот символичен. Страх, что кто-то погасит свечу, не даст насладиться великим — страх недожить, недочитать, недолюбить, недоосуществиться. Он всюду с героем Конецкого.

Прекрасные слова в рукописи Достоевского — это искусство, которое нужно защитить от собственной боязни

отдаться ему, поверить в него, как в оправдание. Темный человек — это ты же сам, торопящийся загасить свечу, боящийся обжечься. Страх, что кто-то погасит светильник — это предупреждение себе, что никто этого не сделает, *кроме* тебя.

На таких полюсах испытывается *цельность* души героя «Соленого льда». Он жаждет цельности, тянется к ней и сознает ее недостижимость. Он уже раздвоен, и раздвоен самим страхом быть цельным.

Как испытание — традиционное испытание всякого героя — встает перед ним женщина. Она проба его, выявление его смелости и решимости освободиться от страха.

Женщина посещает героя Конецкого в мечтах. Он слышит ее красивый грустящий голос по радио, видит ее пришпиленной к стенке каюты на фотографии (прекрасная блондинка, Мерлин Монро), она мелькает ему как видение на невском льду в новогоднюю ночь. Живая женщина появляется в книге дважды. Первая — Франциска, горничная из югославского отеля, где герой остановился на ночь. Она возникает и как видение, и как реальность. Без слов герой и Франциска понимают, что *что-то* между ними произошло. Что-то случилось помимо их воли и сделало необходимым встречу.

Чувствуя это, понимая, что и Франциска это чувствует, герой все же не решается ни на что. Он нудно томится в своем отеле, скучно иронизируя над эстетствующими спутницами, над глупостью людской, а сам, как спасенью, радуется возможности *не пойти* туда, где ждет его женщина.

К счастью, в городке гаснет свет. Гаснет свет и отрезает Франциску. Теперь *можно* не идти, есть оправдание тому, что он не пойдет.

Здесь оправдание уже иного свойства. Это оправдание страха, оправдание своей слабости перед лицом естественного. Франциска — не кинематографическая Мерлин Монро, не далекая женщина из радиоприемника. Она и не девочка на Неве, которую герой наблюдает издали. Эта женщина стоит перед тобой и требует только одного — чтобы ты не боялся.

Но герой тушуется. Утром он бежит, крадучись, к морю, омывается в нем, садится в автомобиль и уезжает. Он закуривает сигарету, ощущает упругую силу ветра, бьющего ему в лицо, и переживает «грусть расставания с Францис-

кой». «Вираж, еще вираж. Жжих! — мостик через ручей. Роща. Тень и свет на ветровом стекле. Вжжих! — встречная машина. Опять вираж. Стадо баранов, бредущее вдоль правой обочины. Дисциплинированные бараны второй половины двадцатого века. Можно не бояться, что какой-нибудь молодой баран метнется на шоссе».

Молодой баран — это о себе. Это он не метнулся на шоссе, боясь попасть под колеса. «Я хотел, чтобы ничего не вышло»,— говорит он себе и повторяет: «как грустно».

Несмотря на беспощадность этого сравнения, герой Конецкого все же грустит красиво. Он как бы наслаждается этой грустью, этим поношением себя, как искуплением своего страха. Не жесткие слова о самом себе, а грусть венчает его размышления.

Снова обращается он к далекому образу, образу чистой женственности, который недосягаемостью своей манит и позволяет тянуться к нему. Это уже не женщина, это богиня. «И там,— читаем мы,— где море встречается с землей, все особенно. И люди, живущие на берегах, особенные люди. Они первыми увидели, как из пены морской волны, вкатившейся на гальку, из смеси утреннего воздуха и влаги родилась самая красивая, нежная, женственная женщина, самый пленительный образ человеческой мечты — Афродита...»

Что и говорить, Франциска — не Афродита. Но мечтать об Афродите легче, чем любить живую Франциску. Ее можно безнаказанно вовлекать в свои игры: она — призрак.

А как же тогда ставка на жизнь, которой так гордится моряк Конецкий? Как заявления о том, что жизнь выше искусства, выше фантазии?

В книге есть еще встреча с одной женщиной. Происходит она в вагоне поезда, где едет герой «Соленого льда». Он пьян немножко, но пьян не от водки, а от тоски по оставленной палубе, которую он покинул с радостью, но которая теперь — на расстоянии — кажется ему надежней земли. Он полон сочувствия к себе и к своему одиночеству и, конечно, грезит о женщине. О чем может грезить моряк, когда слегка пьян и свободен от вахты?

И женщина появляется. Она требует предъявить билеты. Герой разочарован, но не сдается. Всеми силами старается он продолжить игру, вовлечь женщину в те отношения, которые он выдумал. Но сказка разбивается о быт. Богиня

в железнодорожной форме всего лишь контролерша. У нее на уме одно: поймать безбилетника, оштрафовать его. Неутоленный и злой сходит герой с поезда, так и не попрощавшись с ней.

Женщина эта красива, но герою в ее присутствии скучно.

Он ищет совершенства, идеала, он согласен только на Афродиту, но ее нет. Может, он преувеличивает? Может, его страх приблизиться к женщине — это стра приблизиться к прекрасному? Возвыситься до него, стать на его уровень?

Прекрасное есть, но оно на той высоте, куда закрыт доступ герою Конецкого. Он может лишь удивляться величию его, склоняться перед этим величием. Но он никогда не дерзнет переступить разделяющую их черту.

Он станет спасаться в юморе, «травить» морские истории, скрываясь за смехом, который болью отдается в его душе. Ибо, смеясь, он не забывает, кто он.

Конецкий много острит на страницах «Соленого льда». Иногда его шутки действительно солоны, но чем солонее они, тем открытее он в своей неуверенности.

С давних пор литература предлагала герою три испытания, которые становились тремя пробами его духа. Эти испытания были: обстоятельства и отношение к ним, отношение к женщине и отношение героя к самому себе. Все это вместе было испытанием жизнью, и если герой выдерживал, он оставался.

Он мог споткнуться на любви, на самооценке, на вражде с обстоятельствами. Но, потерпев поражение в одном, он мог спастись в другом. Впрочем, это было спасение уже неполное, неабсолютное.

Герой Конецкого согласен и на него. Его мучит призрак вершин, но он согласен оставаться и у подножия их. Он не претендует на большее, ему достаточно знать, что высота существует. Женщина — тоже высота. Она не только земная женщина, к которой стремится земной мыслью герой его. Она образ природы, она идеал, а страх и идеал несовместны. Страх всегда недостаточность, ущемленность, идеал — полнота, полное проявление сил, безоглядное их проявление.

Вот почему способность любви — мера способности жить и отдаваться жизни. Любовь бесстрашна, она не *оглядывается.* Она не только влечение физическое, она смелость *быть,* говоря словами Гамлета. Боязнь прикос-

нуться к Офелии была у Гамлета боязнью философской. Он боялся осквернить высоту своих помыслов. Земная любовь не могла дать ответы на вопросы духа. Гамлету нужно было немедленное и полное разрешение *всех* вопросов. Любовь к *одной* женщине не могла ему этого дать. Для Гамлета отдаться любви к Офелии — значит пасть с высоты, истратить себя в чувственном.

Для героя Конецкого это было бы высшее счастье. Он готов полюбить одну женщину и хотя бы в этом самоутвердиться. Проявиться, выявиться, выложиться *до конца*, не боясь, что страх остановит тебя.

Герой Конецкого борется с собой, а не с обстоятельствами. Поэтому выход *слова* (помните иронию Гамлета над словом: «Слова, слова, слова»?) для него освобождение. Он освобождается в писании, в исповеди.

Нет лучшего средства изгнать страх, как сказать: «Я боюсь». Сказать так, чтоб *все* слышали. Слово, сказанное и высказанное, лечит. Именно в этом выход, а не в том, что писатель Конецкий превращается в моряка Конецкого и отправляется на перегон.

Бегство на перегон — освобождение внешнее. Все равно и на палубе Конецкий остается писателем. Он остается им и на «Вацлаве Воровском», и когда пересаживается с него на самолет и летит в Париж. Он писатель и на набережной Сены, в музее Ива Кусто, на могиле Герцена. Он всюду всевидящ и всенаблюдающ, и всюду его жжет потребность излиться, истратиться в слове, отдаться ему без оглядки. Этот процесс — источник внутреннего напряжения «Соленого льда». Это книжка о путешествии, и это — попытка исповеди, попытка преодолеть страх и выйти на духовный простор. «Нас тянет в огромные пространства вод,— пишет Конецкий,— не потому, что мы водолюбивые существа. Мы можем утонуть даже в бочке питьевой воды. Мы любим не воду, а ощущение свободы, которое дарят моря. Наш пленный дух всегда мечтает о свободе, хотя мы редко даем себе в этом отчет».

ЛУЧШАЯ ПРАВДА — ВЫМЫСЕЛ

Слова эти принадлежат Шекспиру, и хотя вложены они в уста шута, я думаю, Шекспир не шутил. Многие пьесы Шекспира вовсе не похожи на жизнь, собственно,

большинство из них таково. Герои его (например, Гамлет) слишком умны для своих лет и, как писал Толстой, в них нет индивидуальности — то есть выявления общего в частном, что составляло любимую художественную мысль Толстого. Борясь с Шекспиром, Толстой боролся не с самим автором, а с его пониманием правды или художественности, которые казались великому реалисту слишком условными. Меж тем Толстой и Шекспир прекрасно сосуществуют в нашем сознании и не теснят друг друга. Мы признаем художественным и Гамлета (в котором действительно слишком слаба индивидуальность и чересчур выражено общее), и Наташу Ростову, которую вне облика толстовской Наташи, вне ее привычек, лица, манеры говорить, с такой тщательностью описанных Толстым, представить нельзя. Недаром, когда пытаются перенести прозу Толстого на экран, стараются во всем — в том числе и во внешнем подобии действующих лиц — подражать ему. Он сам дает тому повод. Но попробуйте подражать в этом смысле Достоевскому! Тут, скорей, лицо идеи надо выявлять, ее, если можно так сказать, психологию и историю жизни, а не писать похожие события и портреты.

Обращаясь к современной литературе, я думаю, что у нас сильней всего распространено описание. Еще в школе нам твердят о том, что художественно только то, что художественно, или заключено в образ, в картину, обращено в пейзаж, портрет, диалог. Даже знаменитые отступления Толстого в «Севастопольских рассказах» или в «Войне и мире» (где автор сам выходит к читателю и недвусмысленно говорит от своего имени) считаются отступлениями от художественности, которая, скажем, в «Войне и мире» представлена только сценами и картинами. То сцена на балу, сцена под небом Аустерлица, картина первого боя Николая Ростова и т. д. Но оторвите эти описания от толстовского присутствия вблизи них — и вы разорвете самого Толстого, нарушите закон равновесия его цельного художественного мира, который един и неделим именно в этой своей «несоединимости». Законы драмы, конечно, дают больший простор условности, и поэтому метод Шекспира (лучшая правда — вымысел), может быть, более оправдан в драматургии, но драматургия Толстого столь же строга к соответствию действительности, как и его проза. Тут все основано на верности характеров жизни, на реальном сюжете, на естественности разговоров.

Этот путь, пробитый не одним Толстым, как бы стал

главенствующим в русской литературе на многие годы. И сейчас в ней преобладает; условно говоря, толстовское начало, впрочем, несколько ослабленное отсутствием весьма важного элемента — того самого элемента, который в системе Толстого кажется инородным, чуть ли не чужеродным и, уж во всяком случае, не художественным. Я имею в виду философию Толстого, его понимание мира и человека, которые мы, уже борясь с Толстым, отделяем от его картин.

Но и эти картины, если вглядеться в них, поставив их рядом, довольно деспотически организованы мыслью Толстого, при всей стихийности своей имеют границы и образуют взвешенную во всех частях художественную Вселенную, которая является собственным творением Толстого. Этой организации, этого творчества — не в значении хорошей отделки написанного, а в прямом значении сотворения новой действительности — я почти не вижу в современной прозе. В поэзии созидаются некие маленькие одиночные миры, но они теряются в туманности больших миров, светящих нам из прошлого. То прошлое не так уж далеко: это и XIX и XX век, но все же оно прошлое, а в настоящем мы видим лишь попытки заимствовать или мышление или стиль Пушкина, Тютчева, Блока, Маяковского, Пастернака. Я не говорю о газетной поэзии, а о той, что пытается с помощью завещанных идей и средств встать на ноги.

Тот же процесс происходит и в современной прозе. Толстовский опыт давит и вызывает желание монументальной живописи (да и сама действительность того требует и дает для этого основания), но заимствуется он чисто механически: перенимаются толстовские объемы и приемы, которые не способны к плодоношению без озаряющего их духа, каким был беспокойный дух автора «Войны и мира». Особенно это касается литературы о войне. Тут пример Толстого слишком нагляден, слишком близок — я уж не говорю о масштабе событий: Отечественная война 1812 года и Великая Отечественная. Но, читая иные эпопеи такого рода, видишь в них один толстовский маскарад. Герои как будто не вымышлены, говорят они слова, которые говорили на самом деле (можно подтвердить протоколами), и одеты так, как их исторические предшественники, но историей, честно говоря, тут и не пахнет, ибо история — это не одно присутствие исторических фактов, но и прежде всего исторический взгляд на жизнь. Исторический в смысле

соотнесения прошлого с настоящим, в смысле некоего воспарения над материалом и ощущения его положения в историческом ряду. В «Войне и мире» важен не факт, что Александр Первый сидит после Аустерлицкого сражения под деревом и плачет (то факт действительный, и взят он Толстым из истории Александра Н. Шильдера), а исторические чувства (и историческое бытие) неисторических лиц — Наташи, Пьера, Андрея Болконского и самого автора, который вписывает в историю и свою жизнь.

В иных романах о войне видишь лишь факты, кое-какие щекотливые дворцовые подробности, некоторое обнародование архивных данных, которые сами по себе занимательны, но вот исторического чувства нет, а как уж переходишь от действительных лиц к вымышленным, становится просто скучно. Тут вступает в права плоская художественность, понимаемая только как описание, как чистое изложение судьбы, жизненного пути и всяких переживаний героя. И сразу делается неинтересным диалог (который в части, касающейся реальных лиц, интриговал своим «историзмом»), и начинается скольжение по рельсам сюжета, который кое-как слепливается с тем действительным историческим событием, которому посвящен роман.

В таких случаях может выручить только честная правда описания, честность в воспроизведении жизни как она есть. Это хоть кое-что, да и немалое «кое-что», ибо и правдой — в ее прямом значении — не очень-то балуют нас писатели.

Затронув тему об историзме фактов, мы невольно должны коснуться и введения документа в литературу. Действительность XX века так ошеломляюще подействовала на литературу, что та, кажется, отшатнулась от самой себя, вернее, от исконных своих приемов изображения. Возвысил свой голос факт, документ, кадр кинохроники, сильно потеснивший вымысел. Документ ворвался на страницы литературы, смешав, кажется, все карты художественности, учинив ей строгий досмотр и поставив ее в подчиненное положение по отношению к себе. Первые пробы в этом роде были беспроигрышны. Ныне восстанавливаются права образа. Восстанавливаются поэтические права искусства на переделку действительности, на ее осознание в своих формах. Документу не хватает философского дыхания, которое придает литературе власть над реальностью и силу преодоления реальности. Ныне и документ как бы набивает оскомину, бесчисленные поделки и подделки под него стали чуть ли

не модой. Как когда-то (начало тридцатых годов прошлого века) были модны романы в письмах, так теперь вместо переписки частных лиц в оборот вводится деловая корреспонденция, некие отношения между учреждениями и организациями, государственные бумаги и копии «секретных» данных. Никакой, приблизительно говоря, идейной, а точнее, идеальной нагрузки этот прием не несет. Тут все сосредоточивается на приеме, на хитрости и ловкости приема — толстовский вопрос «Зачем?» (встающий перед его героями от романа к роману и от рассказа к рассказу) тут отсутствует, ему просто нечего делать, ибо решаются иные, «деловые» вопросы. Даже в талантливом романе В. Богомолова, где есть знание войны, где тяжкий личный опыт автора, несомненно, присутствует, документ составляет лишь экзотическую сторону повествования. Он настолько забивает действие — и прежде всего действие самой мысли,— что любуешься, пожалуй, только этим умением автора так виртуозно имитировать подлинное, этой техникой его техники, которая тоже есть мастерство, но мастерство опять-таки неодушевленное. Есть некоторые прагматические идеи, которые приложены к этому сопоставлению безликости документа и подлинного лика войны, но они слишком наглядны и подручны, чтоб служить основой романа. В сущности, роман этот есть ода технике поимки диверсантов — ода, сделанная на высшем профессиональном уровне, но остающаяся в пределах самоуслаждения факта фактом.

Отношения факта и вымысла всегда складывались в литературе не в пользу факта. Ибо подлинный Вымысел выше факта, он поднимается над последним в своей способности постичь его, постичь в связи с другими фактами и даже предсказать явление новых фактов. Тот же Достоевский дает этому пример. В фантастических событиях его романов угаданы многие тенденции русской жизни, часть из них мы познаем сейчас именно по Достоевскому, по созданным им образам.

Образ тем и долговечней факта, тем выше его, что он дает возможность многих толкований, что он многозначен, объемен, неуловим в своем значении и неисчерпаем. Факт живет день, образ бессмертен. Он может вступать в контакт с фактом, заимствовать что-то из факта, но далее начинается его собственная, особая жизнь, которая и объясняет эпохе — эпоху, а человеку — человека. Много ли вы найдете фактов у Достоевского? А он ведь брал свои

сюжеты из полицейской хроники, из печатаемых в газетах анекдотов (тогда слово «анекдот» имело другое значение — значение информации, сообщения о каком-то необыкновенном событии). Вся «Кроткая» взята из анекдота — а что от него осталось? В этом рассказе представлен не один факт, не один какой-то сюжет или случай из жизни, а весь Достоевский со всей своей философской проблематикой и извечными вопросами. Мысль его как бы пала на факт, зажглась от этого факта и, озаривши самое себя, унеслась дальше.

Возвращаясь к формуле Шекспира, мы можем сказать, что вымысел и есть в некотором роде закон художественности, хотя один у нее закон или несколько — кто ее знает, никто не считал. Кроме того, прочность этого законодательства (если оно все же есть) зависит от равноденствия в литературе, от некоего спокойствия и затишья, которое грозит взрывом, производимым каждым крупным талантом. При всем своем демократизме искусство аристократично: вход сюда открыт не всем. То есть входи, кто хочешь и как угодно располагайся, но никто твоего присутствия (кроме тебя самого) не заметит, ты войдешь как тень и уйдешь как тень. Но коли уж пришел талант и пришелся, как говорят, ко двору, то и церемониал двора меняется, он приноравливается к новому законодателю. Приходит Андрей Платонов со своим «странным» реализмом — и что-то меняется в самой художественности, и не стиль он ломает, не приемы изображения приносит новые (хотя и они при нем), а новое сознание, которое, воплощаясь в слове, создает новую форму.

И беда тому, кто одной форме захочет начать учиться у Платонова. Ибо скалькировать его манеру можно, можно приноровиться даже к обороту фразы, к языку, но платоновского единственного взгляда на мир не достанешь, взаймы не приобретешь, на университетской скамье или в библиотеке не высидишь.

В литературном быту принято считать художественным то, что хорошо написано, что говорит о высоком мастерстве — и когда говорят «мастерство», имеют прежде всего в виду мастерство изображения. Изящество и культура отделки уже кажутся художественностью. Но я бы назвал мастерством мастерство жить в слове, мастерство рождаться в нем, преодолевать себя, искать смысл жизни и, может быть, погибать. Говорю это не для красного словца — примеры тому есть. Феномен В. Шукшина не будет понят без этой его особенности.

Холодная наблюдательность и холодный изыск еще никогда не составляли события в русской литературе. В лучшем случае они могли демонстрировать какие-то возможности слова, но опять-таки технические. Поздняя проза В. Катаева, например, может дать сто очков вперед по изобразительности Достоевскому. Но отчего замерзает все внутри, когда читаешь ее? Когда видишь действительность ее глазами, когда сам превращаешься в некий окуляр, который с помощью смены стекол помогает тебе достичь почти нечеловеческого зрения. Глядя на эту остекленелую наблюдательность, думаешь, что исходит она не от обыкновенного глаза, а от какого-то телеобъектива, спрятанного в кустах и снимающего все скрытым способом. Ему все одно — что смерть снимать, что любовь, что страдание, что благополучие. В романе «Разбитая жизнь, или Волшебный рог Оберона» этот фиксирующий мертвый глаз героя остается столь же невозмутимым, даже когда он наведен на умирающую мать или на мать, лежащую в гробу.

Это ли не смерть художественности, то внешнее изощрение ее, которое убивает саму душу литературы — ее боль при виде человеческой боли? Когда-то Белинский писал, что то, что художественно, уже и нравственно. Конечно, могут быть нравственные писания, которые не являются художественными (письма, исповедь, комментарии к документу, наконец, история как литературный жанр), но отделить нравственность от художественности нельзя, безнравственной художественности нет. Будь одни технические возможности и способности талантом, им легче было бы жить. Но, к счастью, виртуоз еще не художник, и мастерство предполагает Мастера — то есть личность, то есть целый мир, то есть любовь.

Я предпочту честное правдоподобие любому изыску, если в последнем нет доброго чувства. Я предпочту огрехи в форме нравственного писателя этому холоду гранильной мастерской, где каждое слово отделывается, как алмаз, но не греет. Как предпочту я их и попыткам писать под любого из великих. Молодой писатель пишет о великом писателе, берет один его день, вводит в повесть фантастику, системы масок (благо, что дело происходит во время карнавала), систему подмен одного персонажа другим — то есть пользуется приемами самого этого великого писателя и его последователей, но, кроме таланта имитации, ничего не обнаруживает. Плавно льется текст, льются переходы и

переливы, одно перетекает в другое, идут, говоря кинематографическим языком, наплывы и крупные планы, но автору нечего сказать, мучается он, как отличник, прекрасно знающий предмет, но не знающий, что добавить к своему ответу *от себя.* И в предисловии к этой имитации (я имею в виду повесть М. Харитонова «Один день в феврале») весьма уважаемый поэт пишет о некоем новом взгляде на «уникальный мир» великого писателя. Так и сказано: уникальный мир! Это напомнило мне одну реплику из кинофильма «Начало», где подружка героини, вышедшей в актрисы и рассказывающей о чудесах своей жизни, все время восклицает: «Уникально! Уникально!»

Можно понять эту необстрелянную девочку, для которой все чудесно в мире, где горят юпитеры и щелкают дощечки с надписью «Дубль №...».

Но не станем уподобляться ей. Не станем все эти световые эффекты и хорошую выучку почитать за «новое слово». Новое слово всегда и новая истина. Вымысел как игра фантазии еще не Вымысел, да и не игра он, а мучительно-радостное высвобождение смысла, который, ища выражение, разрывает старые формы. Тогда-то и является новое слово. Оно является из родовых мук содержания, а не из «формы формы формы», как остроумно назвал эту игру в своей повести «Похмелье» Грант Матевосян. Соблазн этой игры преодолен ее героем, он уходит к своему началу и там обретает язык.

— А как же тогда «эксперимент», как же «новаторство»? — спросят меня.— Им-то куда деться? Ведь они предвестники «нового слова», полномочные послы его.

Это — заблуждение. Новое может явиться и в «старой» форме, только в таких случаях мы реже замечаем его. Да и эксперимент и вымысел не одно и то же. Эксперимент лишь слуга вымысла, его подданный. На иерархической лестнице литературы Его Величество Вымысел отстоит далеко от его благородия эксперимента.

Эксперимент часто кипятится и говорит, что ему не дают прав, что, если бы были права, он показал бы себя и т. д. Но вот он получает их, пользуется ими без ограничений — и мы видим, что кипятился он зря. Отвоевав эти права, он сам начинает скучать в своей отчужденной зоне опытов и новаций, ища простоты, как освежающего глотка воды.

Громкое имя «эксперимент» всякий раз произносится

как охранный пароль, когда речь заходит об А. Вознесенском. Как Ю. Семенов — король документализма, так А. Вознесенский — король эксперимента. Достигши желанных свобод, А. Вознесенский только и делает, что экспериментирует. Но это уже не прорыв нового смысла, не обретение им своего языка, а серийно налаженное новаторство, которое имеет целью быть новым — новым опять-таки не по содержанию, а по обертке, рекламной упаковке, затейливому рисунку на одежде. И появляются в этих кричащих одежках и Микеланджело, и русский классик, и сама Богоматерь. В одной из последних своих «проб» А. Вознесенский заставил даже говорить иконы. И что же? Божественного смысла в его стихах не прибавилось.

Но есть и примеры другого рода. В них новое окликает старое, братается с ним и в этой связи обретает себя как подлинно новое. Недавно вышли в свет две книги «Избранного» Федора Абрамова. С точки зрения эксперимента это все «старое», с точки зрения высокого смысла и самой что ни на есть строгой художественности эти два тома много весят на весах современной литературы. Никто, может быть, со времен Некрасова не писал так сострадательно-глубоко о судьбе русской крестьянки, о ее духовном достоинстве и мужестве самообладания, как Ф. Абрамов. Это эпос, возвеличивающий материнское начало в русской истории, начало возрожденчески-бессмертное, начало терпения и выживания, любви и способности верить.

Я уж не говорю о мифологической поэзии прозы Гранта Матевосяна, о смыкании со сказкой, с песенно-балладной формой в истинно традиционной и вместе с тем поражающе новой «Матере» В. Распутина, о сказках Василия Шукшина, о странном, загадочном сюжете «Утиной охоты» А. Вампилова, где он заставляет человека заглянуть в свою посмертную жизнь и увидеть мир без себя — поучительный урок герою и нам!

Я принимаю всякую неожиданность, если она оправдана Мыслью. Если в ее родовых муках я слышу мучения опыта и сострадающего жизни переживания. Талант может «завраться», занестись далеко, уйти от питающей его силы матушки-земли, но истинный талант все же и в издержках своих исканий крупен: и там есть боль, есть любовь. Новаторство же, восседающее на пустом троне новаторства и тешащее себя тем, что оно не похоже ни на кого, меня не волнует.

Если ж вернуться к упомянутому выше великому пи-

сателю (герою повести М. Харитонова), то «уникальность» его состояла не в том, что он пришел как фокусник с новыми номерами и потряс всех, не в «уникальности» художественных средств, которыми он пользовался в своей прозе, а в единственности его понимания мира, которое он внес в мир.

Новая художественность создается не из новых или старых приемов, не из мастерства мастеров, которое выучивается, заимствуется, перенимается, механически переносится на иное сознание, а то и вовсе на пустоту, а силою новых идей и новыми ответами на вопрос «Зачем жив человек?», с которыми приходит каждый новый талант.

УРОКИ КЛАССИКИ

О ПРОЗЕ ГОГОЛЯ

> Зачем венцом всех эстетических наслаждений во мне осталось свойство восхищаться красотой души человека везде, где бы я ее ни встретил?
>
> *Гоголь. Авторская исповедь*

При жизни Гоголя называли то Теньером, то Гомером, то Поль де Коком, то Вальтер Скоттом. И как бы иронически ни склонялись эти имена рядом с его именем, каждый раз в расчет бралась — и абсолютизировалась — лишь одна сторона Гоголя: или его беспощадная наблюдательность, или склонность к эпосу. Критике они казались несовместными, чужеродными, она не могла понять, что это две стороны одного Гоголя и что он при этом новый талант, а не Гомер и уж тем более не Поль де Кок. Появившись со своими «Вечерами на хуторе близ Диканьки», он тут же был записан в малороссийские «жартовники». Ему не хотели отводить места в общероссийской литературе, считая, что его проза имеет «областное» значение. Сам юмор Гоголя или его комизм относили на счет украинского его происхождения и материала, который он использовал. Но когда этот смех стал расти и приобретать неположенные ему трагические размеры, Гоголь был объявлен отступником от своего дара.

Как бы предвидя насмешки в свой адрес, он вначале скрывался под вымышленными именами. Эволюция гоголевских псевдонимов показательна. От романтического В. Алова до неромантического П. Глечика (по-украински «глечик» — горшок), от четырех «О», в которых зашифрованы «О» его имени и фамилии (Ник-о-лай Г-о-г-о-ль — Ян-о-вский), до Г. Янова — они путь Гоголя к читателю, муки самолюбия, страх быть непонятым. Кстати, в качестве П. Глечика и Г. Янова он и пропечатался однажды в «Литературной газете» вместе с Пушкиным. Случилось это в четверток, 1 января 1831 года. На первой странице было помещено стихотворение Пушкина «Кавказ», а рядом — гла-

ва из малороссийской повести под названием «Учитель» и статья «Несколько мыслей о преподавании детям географии».

Обе они принадлежали перу Гоголя.

Пушкин этого соседства не заметил. На запрос П. А. Плетнева, обратил ли он внимание на помещенные рядом с его «Кавказом» статьи (при этом Плетнев открывал истинное имя молодого автора), Пушкин отвечал: «О Гоголе не скажу тебе ничего, потому что доселе не читал его за недосугом». Факт этого заочного знакомства двух поэтов не отмечен в истории русской литературы. Меж тем именно так — на страницах газеты Дельвига — *впервые встретились* Пушкин и Гоголь. Никто не мог предполагать, что означала эта встреча. Вряд ли и те, кто знал, кто такие П. Глечик и Г. Янов, догадывались, что она предвещает. Но пройдет четыре года, и Белинский в «Телескопе» объявит: «...г. Гоголь владеет талантом необыкновенным, сильным и высоким. По крайней мере, в настоящее время он является главою литературы, главою поэтов; он становится на место, оставленное Пушкиным».

Было ли это так на самом деле? Оставлял ли свое место Пушкин и уступал ли его Гоголю? Нет, конечно. Но рядом с одним гением всходил другой гений, точнее, *иной* гений, и единовластие Пушкина в литературе кончилось.

Гоголь начал как подражатель Пушкина (в стихах), но, перешедши на прозу, тут же обрел свою дорогу, хотя многие считали, что это дорога, пробитая Фонвизиным, что дар Гоголя — дар видеть и описывать какую-то одну (по большей части, пошлую) сторону в человеке. Даже лиризм Гоголя воспринимался как жалость к этой, комической, стороне его персонажей.

Но уже в самом обращении Гоголя к низкой стороне жизни (во второй части «Вечеров» и особенно в «Арабесках» и в «Миргороде») заключалось некое противоречие, в которое он входил со всей предшествующей русской литературой. Уже содержался в этом какой-то принципиальный спор, и в том числе с Пушкиным. Стараясь объяснить природу этого противоречия, Гоголь в статье «Несколько слов о Пушкине» писал: «Никто не станет спорить, что дикий горец в своем воинственном костюме, вольный, как воля, сам себе и судия и господин, гораздо ярче какого-нибудь заседателя... Но тот и другой, они оба — явления, принадлежащие к нашему миру: они оба должны иметь право на наше внимание, хотя по весьма естественной причине то, что мы реже видим,

всегда сильнее поражает наше воображение, и *предпочесть необыкновенному обыкновенное* есть больше ничего, кроме нерасчет поэта...» Далее Гоголь иронизировал над этим «нерасчетом», говоря, что это не нерасчет, а, наоборот, выигрыш, ибо «чем предмет обыкновеннее, *тем выше нужно быть поэту,* чтобы извлечь из него необыкновенное и чтобы это обыкновенное было, между прочим, совершенная истина» (курсив мой.— *И. З.*). Все это относилось к Пушкину и относилось к нему, Гоголю. Даже к Гоголю более, нежели к Пушкину, так как «какой-нибудь заседатель» был герой Гоголя, а не Пушкина, хотя Пушкин к тому времени (1835 г.) вывел и станционного смотрителя, и гробовщика, и петербургского разночинца. Но — как бы сочувственно он их ни изобразил — его *героями* все же были не эти люди — его героями были Петр, Онегин, Гришка Отрепьев, Дубровский, Пугачев. Это были все, выражаясь словами Гоголя, «горцы», некие редкие (и полуромантические) личности, хотя Пушкин не терял трезвости в отношении к ним. Но, скажем, Петр Первый и Барклай де Толли занимали его ум более, нежели несчастный Евгений из «Медного всадника».

Гоголь, начав со сказки, очень быстро обратился к действительности и в своем внимании к ней опустился до самого «осадка человечества», которого до сих пор не трогал и Пушкин. Резкий поворот к реальности был сделан еще в «Учителе», затем в «Иване Федоровиче Шпоньке и его тетушке» — повести, окруженной фантастическими повестями «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Все здесь было безжалостно *снижено* — и быт героев, и их происхождение, и интересы. В «Учителе» пили и ели, ходили в кусты на двор и довольно прозаически волочились за девками. В «Шпоньке» героем стал владелец осьмнадцати душ крестьян, которому на роду, кажется, было написано владеть этими душами и не подниматься выше. Сам Шпонька, прослужив одиннадцать лет в полку (который, конечно, нигде не воевал), дослужился до чина поручика, то есть по гражданскому соответствию в табели о рангах — до чиновника 12-го класса. Его жизнь в полку протекала в полном молчании и одиночестве. В то время как другие офицеры пили выморозки, играли в банк и предавались другим шалостям, он лежал на кровати или читал гадательную книгу.

Но и в этом робком Шпоньке — робость которого была воспитана еще с детства, когда учитель в училище жестоко бил его по пальцам кленовой линейкой — назревал взрыв. Надвигалось на него событие, которое должно было пере-

вернуть его жизнь, вызвать из глубины его души скрытые силы и осветить этого героя Гоголя необыкновенным светом. Издалека подавал Гоголь читателю намеки на это событие, указывая на некие неординарные чувства в Шпоньке, на какую-то его задумчивость и мечтательность в те минуты, когда надо было есть галушки или вести счет нажитым крестьянами копам. Сердце начинает сильно биться в Иване Федоровиче, когда подъезжает он к родному хуторку, и вспоминаются ему детство, пруд, в котором он с ребятишками купался и ловил раков, и еще что-то неведомое, навевающееся на него из его прошлого, а может быть, и прошлого этих мест. В личной печали Шпоньки слышалась и историческая печаль, печаль человека по мечтам юности, так и не сбывшимся, но не забытым.

Это восстание мечты из недр души человека и определяло взрыв, который должен был произойти со Шпонькой и с другими героями Гоголя. Стряхивая с себя сон обыкновенного существования, они как бы возвращались в сказку — не с помощью внешних сил, как в «Вечерах», а с помощью воображения, разогретого честолюбия, восставшего из пепла чувства достоинства. Из-за чего ссорились Иван Иваныч и Иван Никифорович в повести об Иване Ивановиче и Иване Никифоровиче? Из-за слова «гусак»? Но оно было произнесено позже: поводом для ссоры послужило ружье. *Ружье* — символ военных занятий казачества, оружие, которым пользовались предки героев. Ведь когда-то и сам Миргород был не тихим городом с лужею посредине, а центром, где стоял знаменитый миргородский полк. Что-то проснулось в Иване Никифоровиче, что-то вспомнилось ему, когда сосед предложил обменять это ружье на бурую свинью. Ружье на свинью? Это уже оскорбление, это покушение на лучшие годы молодости Ивана Никифоровича, когда он еще не был тушею мяса, валяющейся день-деньской «в натуре» в затемненных комнатах, а ходил в мундире, носил казацкую шапку и собирался служить в милиции.

И вот поднимаются со своих постелей и лежанок байбаки и лежебоки, берутся за перо и бумагу и начинают писать друг на друга жалобы и объявляют войну городку, потом уезду, а потом губернии, как бы пародируя в своих действиях героические деяния Тараса Бульбы.

Взрыв в Шпоньке тоже выглядит пародийно, все его волнения и страхи связаны с женитьбой или хотя бы с мыслями о предстоящей женитьбе. Что же тут необыкновенного? Самое естественное и вполне распространенное событие. Но для ге-

роя Гоголя оно — катаклизм. Потому что, воспитанный в робости, он должен принять решение. Он должен подняться над собой, преодолеть себя и ступить на путь, где его ожидает неизвестность. Вот отчего мучат бедного отставного поручика кошмары, вот отчего всюду мерещится ему жена: и в шляпе жена, и в кармане сидит жена, и слева жена, и справа жена (да еще с «гусиным лицом»), и, наконец, тащит его за веревку на колокольню какая-то символическая «жена», которая ни имени, ни лица уже не имеет, так как и сам Иван Федорович вовсе не Иван Федорович, а... колокол.

Еще более комическим кажется взлет майора Ковалева. Этот немолодой коллежский асессор (специально называющий себя военным чином «майор», чтобы приподнять в глазах других свое положение) не прочь бы стать генералом — но как? Нет ни связей, ни высокого происхождения, ни денег. И тогда судьба подбрасывает ему *случай* — в один прекрасный день не сам Ковалев, а его нос делается статским советником. Он разъезжает по Петербургу в карете и наводит страх на весь город. Если раньше сам Ковалев робел при виде какого-нибудь статского советника, то теперь другие испытывают то же чувство по отношению к его носу. Темп повести резко нарастает. Растерянный Ковалев гоняет за носом на извозчике по Петербургу, тот скрывается от него, в дело вовлекаются полиция, публика, дамы и студенты, нос растет, как и слухи о нем, его видят даже прогуливающимся по Таврическому саду вблизи особы царской крови — принца Хозрева Мирзы. Мечта Ковалева осуществилась! Безвестный вчера, он стал известен всем: если еще два дня назад он зазывал к себе хорошенькую продавщицу манишек, громко, во весь голос объявляя ей свои чин и фамилию, то теперь имя Ковалева доносится и до ушей государя, ибо в дело считают замешанным и «правительство».

Это миг «величайшего торжества» для героя и миг позора, несчастья, ибо возвышение и воплощение его мечтаний даются ему ценой утери существенной части тела. «Боже мой! боже мой! — молится он.— За что это такое несчастие? Будь я без руки или без ноги — все бы это лучше; будь я без ушей — скверно, однако ж все сноснее; но без носа человек — черт знает что: птица не птица, гражданин не гражданин...» В этом вопле слышны и отголоски вопля Поприщина из «Записок сумасшедшего», вопля, звучащего в финале повести, когда титулярному советнику, ставшему Фердинандом VIII, льют на голову холодную воду. В одном из вариантов повести он восклицал, обращаясь к матери: «Боже, что

они делают со мною!.. Матушка моя! За что они мучают меня?.. Голова моя светлая! Ты видишь, как жестоко поступают со мною *за любовь!*»

Отчаявшись понравиться дочке его превосходительства в качестве столоначальника, Поприщин избирает иной путь — путь фантастический, путь скачка, позволяющий ему преодолеть не только пролеты манящей его наверх российской лестницы, но и *время,* которое необходимо простому смертному на то, чтоб вскарабкаться по ней обыкновенным способом.

Герой Гоголя попросту отбрасывает понятие времени и в своем дневнике начинает посмеиваться над ним, ставя цифры вверх ногами, перескакивая с весны на зиму и обратно, а потом и вовсе скрещивая их («мартобрь»). В одной из записей он пишет: «День был без числа».

Реальное время не властно над поступками героев Гоголя, над поступками их воображения. В мечте они позволяют себе не считаться ни с календарем, ни с иерархией. Вчерашний «нуль», которому департаментский швейцар не хотел даже подать шинель, превращается в испанского короля и называет русского императора «высокий собрат мой». Ничтожный переписчик бумаг, над которым потешалось множество из его сослуживцев, сыпавших ему на голову бумажки, называя их «снегом», начинает сдирать шинели с плеч их превосходительств, причем среди них попадаются и такие, при одном виде которых умер бы при жизни от страха Акакий Акакиевич. После смерти он превращается в грозное привидение, которое сначала имеет реальный рост мертвеца, а потом тоже начинает расти и дорастает до некой сверхтени с «преогромными усами» и кулаком, которого никто никогда и не видывал.

Так — в гротесковых формах — происходит извлечение необыкновенного из обыкновенного, так герои Гоголя становятся не теми, кем до сих пор были, как бы бросая вызов природе, назначившей им быть вечными титулярными советниками. Сам этот процесс мучителен, катастрофичен. Многие из них, переживши свое возвышение, гибнут. Иные сходят с ума. И лишь некоторые, такие, как Ковалев и поручик Пирогов, выходят из воды сухими. Их нравственное безболие по прошествии нанесенной им боли потрясает еще страшней, чем гибель Пискарева или сумасшествие Поприщина. Потому что не только нос майора Ковалева возвращается обратно на его лицо, но и сама мечта возвращается *на свое место,* как бы капитулировав перед «существенностью».

Разрыв «мечты» и «существенности», их единоборство,

их подлинно исторический поединок — вот тема прозы Гоголя. История в обычном своем виде на этом фоне теряет свое значение. Гоголь склонен даже иронизировать над великими историческими событиями, которые как бы выцветают, когда речь заходит о счастье отдельной личности. Особенно сильно этот мотив звучит в «Старосветских помещиках». Чувства двух людей, вся жизнь которых, казалось, была ограничена двором, столовой и кладовой, и сами мысли не перелетали через забор их дома, оказываются важнее побед какого-нибудь завоевателя, который, как пишет Гоголь, собрав все силы своего государства, «воюет несколько лет, полководцы его прославляются и, наконец, все это оканчивается приобретеньем клочка земли, на котором негде посеять картофеля». Под барабанный бой и пушечную пальбу проходит такой завоеватель по земле и не оставляет *никакого следа,* но след остается от любви, даже если она погружена в поедание коржиков с салом и в разговоры о водках, настоянных на золотысячнике, на деревии и шалфее.

Как правило, кризисные состояния, в которые попадают гоголевские герои и которые и вызывают наверх дремавшую в них мечту, связаны с любовью. То может быть любовь к женщине, любовь к теплой шинели, которая заменит «подругу» Акакию Акакиевичу, любовь и тоска по молодости, любовь к искусству или просто супружеская любовь. О любви мечтают Пискарев в «Невском проспекте», Поприщин в «Записках сумасшедшего», она грозовым облаком надвигается и на Шпоньку (еще не ведавшего любви), она вспышкой молнии освещает жизнь старосветских помещиков. То именно удар молнии, как любил говорить Гоголь, гром среди ясного неба, возвеличивающий вдруг человека и разоблачающий его гений.

Гений... в Шпоньке? — скажет читатель. В Пульхерии Ивановне, в Башмачкине? Полно, вы шутите. Но гений для Гоголя не только особый творческий дар, дающийся избранным. Гений — это скрытый талант любви, способность к любви, которые живут в душе каждого человека, и извлечь их и показать свету должно искусство. «Извлечь» и «разоблачить» в словаре Гоголя означают одно и то же. В одной из своих статей он пишет, что в древних памятниках искусства разоблачается гений народа. В другой — о том, что песни разоблачают душу поющего. Разоблачение — это полное раскрытие, раскрытие без остатка.

Недаром *любовь* преображает героев Гоголя, вызывает их из небытия и заставляет совершать свои безумные — с

точки зрения здравого смысла — поступки. Бескорыстный шаг Пискарева навстречу женщине, встреченной им на Невском проспекте,— движение любви. Мужественная кончина Пульхерии Ивановны, и на смертном одре думающей не о себе, а о другом, о том, кто остается — и остается один, без её попечения и согревающего чувства,— высочайший акт преданности и верности любви. Озарение, снизошедшее на Поприщина в конце повести, его обращение к матушке с призывами спасти его, вернуть в счастливое незнание детства есть тот же поступок. *Снижение в материале,* которое предпринимает Гоголь в этих повестях, дает неожиданный эффект *возвышения в духе,* ибо это дух восстает в, казалось бы, неодушевленных ранее существах и объявляет о себе. И пусть его явление происходит в формах комических, пусть существенность в лице этих форм смеется над «мечтой»,— отчаяние мечты, ее бессильное подражание *формам жизни* (сделаться генералом — разве это мечта?) делают ее еще возвышенней, еще прекраснее.

Повесть «Записки сумасшедшего» называлась сначала «Записками сумасшедшего музыканта». Предшественник Поприщина должен был быть, очевидно, музыкантом, человеком, который гибнет от непонимания его музыки. Но музыкант, не понятый толпою,— как и художник, как и поэт — романтическая личность. Гоголь сделал своего героя титулярным советником. Он заставил его очинивать перья для генерала и читать каждый день «Северную пчелу». Он дал ему честолюбие социального ничтожества, хотя Поприщин дворянин и занимает должность столоначальника. Это честолюбие и толкает его сначала на зависть, на мечтания о чинах и лентах, об эполетах и испанском короле. Но, став «испанским королем», Поприщин испытывает страдания. Возвышение в чине — пусть и мнимое — не дает ему счастья. И тут-то просыпается его истинный гений. Честолюбие побеждается любовью, изгоняется любовью. Безумный король, «придя к власти», начинает заботиться не о своих личных благах — его мысль устремляется в холодную пустоту космоса, в которой ему видится «нежный» и «непрочный» шар луны. Загнанный и замученный в сумасшедшем доме, он вопиет о понимании и слышит в ответ *струну в тумане,* которую мог услышать прежде лишь гоголевский музыкант.

Это ответное звучание струны есть как бы ответ «всего света» на страдание и несостоявшуюся любовь Поприщина, на боль ее искаженного воплощения.

Ступив из эпоса в быт (повести «Тарас Бульба» и «Ста-

росветские помещики» стоят в «Миргороде» рядом), Гоголь не утратил высоты переживания, высоты сочувствия и сострадания к своим героям. Плач Афанасия Ивановича над могилой Пульхерии Ивановны столь же величествен, как и смерть Бульбы на костре; несчастья Чарткова («Портрет»), продавшего свой талант дьяволу, столь же мрачно-трагичны, как и муки колдуна в «Страшной мести». И так же возвышающе прекрасно, как чувство Пульхерии Ивановны и Афанасия Ивановича, освобождение, которое обретает автор портрета во второй части повести.

Когда разбирают «Портрет», пишут чаще всего о первой его части — той, где изображена судьба Чарткова. Но она неполна без объясняющей идею Гоголя второй половины повести, в которой он рассказывает о художнике, написавшем когда-то проклятый портрет. Его история накладывается на историю Чарткова — и она глубже, многозначнее и значительнее, потому что в ней уместилось не только *падение*, но и *возвышение* человека. По существу став виновником гибели Чарткова, художник, написавший ростовщика, платит за это зло жизнями жены, дочери и сына. Он удаляется в монастырь и там пишет *иной* портрет — портрет божественного младенца. В этом акте совершается его возвращение к началу своей жизни, к детству человека и человечества, которое как бы очищает его от скверны и смывает с портрета, принесшего столько бед людям, черты зловещего старика. В страсти к искусству, говорит Гоголь, много искушающей прелести увлеченья — но только в соединении с любовью к добру, к светлому в человеке может «просветить» она и творящего и тех, для кого он творит. Иначе и сами ангелы на его картинах будут смотреть дьявольскими глазами. Вот почему гений, просыпающийся в конце повести в Поприщине, Гоголю, может быть, дороже гения музыкального, гения исключительного, редкого и недоступно великого.

Трагедия и комедия превращений героев Гоголя безусловно социальна. Почти каждый из них несет на себе печать сословной или бытовой мизерабельности, это люди или совсем бедные (как Башмачкин), или среднего достатка. Если они живут в Петербурге, то обитают, как правило, на четвертом этаже, куда надо тащиться по черной лестнице, облитой помоями, где, как соты в ульях, налеплены комнатки с низкими потолками и маленькими оконцами, выходящими во двор. И лишь во сне им может грезиться блестящий бельэтаж, с зеркальными стеклами окон, открывающими вид на проспект или на Неву, широкая (быть может, даже мра-

морная) лестница, швейцар в подъезде и сам подъезд, освещенный огнями. Если же их удел жить вне столицы, то это уже какая-нибудь беспробудная глушь, куда не долетают звуки почтового тракта, не доходят газеты и новости, где можно без помехи спать, пить и есть, не думая ни о чем и ни на что не надеясь. Это какие-нибудь Вытребеньки Ивана Федоровича, или именьице Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны, или, в лучшем случае, Миргород, над которым царит сонный *мир*.

Гоголь, всегда подробно описывая быт героев, не преминет упомянуть об их состоянии или чине. Чин особенно важен. Определение чина действующего лица уже есть его характеристика. В России, где все люди, кроме крепостных, поделены на ранги, это имеет решающее значение. У Гоголя часто мелькает *образ лестницы*, который то и дело двоится: с одной стороны, это лестница иерархическая, по которой хотел бы подняться герой, с другой — это лестница духовного возвышения и просветления. Табель о рангах, в которую обречен быть занесенным почти каждый смертный (военный он или гражданский), и есть по существу лестница, ибо любая ступень в ней находится выше или ниже другой. Узкая лестница, ведущая на четвертый этаж (который Гоголь называет еще «чердаком»), сменяется раззолоченной лестницей в доме какого-нибудь вельможи («Невский проспект»), по лестнице бежит за незнакомкой Пискарев (бежит навстречу своей гибели), по ней поднимается к «значительному лицу» (тоже идя на смерть) дрожащий от страха Башмачкин. Все они находятся внизу иерархической российской лестницы, и все взирают на ее верх. Пискарев у Гоголя просто никто, художник, Поприщин — титулярный советник; титулярный советник и Башмачкин. Шпонька поручик, поручик и Пирогов, только Платон Кузьмич Ковалев (да и то на Кавказе) сумел выбиться в коллежские асессоры (восьмой класс). Чины героев Гоголя будут колебаться от четырнадцатого (самого низшего) до шестого класса; но выше шестого (в военные или статские генералы) ни один из них не прыгнет. То есть прыгнет, но в воображении, во сне или в сумасшествии, а не наяву. Наяву это низкое положение будет постоянно тревожить их, вызывать мысль о попранном самолюбии, об обиде, которую нанесли им обстоятельства и природа. К социальной несправедливости примешивается и несправедливость природы, которая не дала им ни сил, ни времени, чтобы подняться. Все они если не перевалили за средний возраст, то подошли к среднему возрасту. Лишь Пискарев, Чартков

и поручик Пирогов молоды, Ковалев, Башмачкин, Поприщин, Иван Иванович и Иван Никифорович, герои «Старосветских помещиков» могут лишь вспоминать о своей молодости и о мечтах ее. На всех на них надвигается «ведьма-старость», увядание, угасание, холод жизни, который кажется Гоголю еще страшней, чем социальное прозябанье.

Комедией жизни назвал Белинский повесть об Иване Ивановиче и Иване Никифоровиче. «Смешная комедия, которая начинается глупостями,— писал он,— продолжается глупостями и оканчивается слезами и которая, наконец, называется *жизнию*».

Еще и в этом ужас положения гоголевских «мечтателей». Жизнь как бы смеется над ними, отпустив им слишком короткий срок и дав лишь мгновение на то, чтобы очнуться и познать себя. И что толку из этой минуты прозрения? Жизнь прожита, второй не будет, и в этой жестко являющейся истине ничего не изменить. Не стать Ивану Никифоровичу стройным молодцом, не стрелять из ружья его соседу, Афанасию Ивановичу не вернуться к тем годам молодости, когда служил он в кавалерии, крутил ус и увез однажды юную Пульхерию Ивановну. «Скучно на этом свете, господа!» — этот возглас Гоголя в конце «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» относится не только к скуке и тоске их жизни, но и к неумолимости закона, который заставляет людей сначала мечтать, надеяться, верить, а потом готовит им разочаровывающий конец. Даже первые строки повести, где рассказывается о бекеше Ивана Ивановича, о поеданье им дынь и производстве многочисленных детей с помощью дворовой девки Гапки, отдают каким-то изобилием жизни, какою-то полнотой ее, еще не подозревающей о выдыхании и старости. Даже и толщина Ивана Никифоровича, его грубое обжорство, шаровары, в которые можно было бы поместить весь двор с амбарами и строением, его привычка пить чай, сидя по горло в воде, как и сама миргородская лужа, разлившаяся без краев по площади городка, есть проявление мощи физического существования, которое хоть и бессмысленно, но не ущербно. И лишь вопрос Ивана Ивановича: «Чего ж еще нет у меня? Хотел бы я знать, чего нет у меня?» — вопрос, который и заставит его обратить внимание на висящее на дворе соседа ружье — выведет эту жизнь из равновесия. И дальше начнется распад ее, начнется стремительное угасание и растрата сил, и пресыщенность летнего малороссийского полдня, где все — даже пустые горшки на кольях изгороди — кричит

об избыточности, о достатке, о своего рода здоровье — сменится блеклостью осенних полей, где трава выглядит как мертвая, где небо не светит и не греет, а под ногами уныло чавкает непролазная грязь. Печаль по несчастной участи двух миргородских «мужей», положивших весь свой «гений» на тяжбы и склоки, иссохших от этих тяжб и взаимной ненависти, соединится с печалью по поводу участи человека, который так или иначе должен вступить в свою осень, а за нею и в зиму.

Гоголь, кажется, дает своим героям последний шанс спастись — он сводит их в церкви, где легче всего простить друг друга и забыть обиды. Но расходятся в разные стороны Иван Иванович и Иван Никифорович, прежняя вражда пожирает их — и покидает городок потерявший надежду автор, тройка «курьерских» увозит его прочь из Миргорода.

Этот *отъезд* не только художественный прием Гоголя, но и попытка хотя бы в движении преодолеть омертвение быта. Вот почему и герои Гоголя, потерявши покой, стремятся покинуть насиженные места, перенестись в какие-то иные страны — и в иное время — и опередить надвигающуюся старость. Вот отчего рвется Поприщин сначала в Испанию, а потом *назад*, в детство, к окошку матери. Вот отчего Павел Иванович Чичиков задумается в конце своего пути о *возвращении* — это он-то, привыкший гнать свою тройку только вперед! Вернуться захочет и майор Ковалев (вернуть себе нос, человеческое лицо), и Пискарев (в котором — в минуты его безумной влюбленности — Гоголь видит «дитя»), и Башмачкин, в интонациях которого слышится «голос ребенка», и художник Чартков. После посещения академии, где он — уже маститый маэстро — увидит картину своего сверстника, создавшего в тишине уединения шедевр, он станет перед холстом и, позабывши трафареты и штампы, постарается изобразить «отпадшего Ангела». Но рука его будет съезжать на «затверженные формы», кисть, отвыкшая от свободы, сделается как каменная, и поймет он, что ход времени для него необратим.

Только любовь может преодолеть физическое старение и «повернуть» стрелку часов. Только она способна попрать закон, время и табель о рангах. На ее высоте и «смех светел», не жжет, не сечется, а радуется полноте бытия. Так радуется он в «Иване Федоровиче Шпоньке и его тетушке», когда герой въезжает в родную усадьбу, где встречает его лай разнородных псов, так радуется он в «Коляске», которая вся есть *игра* с действительностью в «Старосветских помещиках», когда

Гоголь описывает поющие двери в доме Пульхерии Ивановны и Афанасия Ивановича, в сцене пирушки Гофмана и Шиллера в «Невском проспекте» — и там, где нос майора Ковалева поднимает на ноги весь Петербург. Тут стихия смеха побеждает, кажется, саму глубокую грусть Гоголя.

«Смех светел» — это слова автора из «Театрального разъезда». Гоголю не раз приходилось оправдываться за свой смех. В «Театральном разъезде» — этом большом сценическом *оправдании,* где все решительно слои общества нападают на его смех,— Гоголь прямо выходит к зрителю в финале представления и произносит монолог о «побасенках». Такие выходы он предпринимал и ранее. Фигура автора появляется и в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» и в «Старосветских помещиках». Автор не просто их добрый знакомый, но и земляк: места, которые он описывает, для него близки, и в описании чувствуется небезразличие любящего глаза. Гоголь выходит вместе со своими героями на Невский проспект в «Невском проспекте», он от начала до конца сопровождает Башмачкина на его страдном пути. Его присутствие здесь не аллегорическое, не условно-литературное, когда автор является как рассказчик, как некий Рудый Панько, собирающий разные истории и записывающий их. Он — действующее лицо рассказа, страдательное лицо, и горестные вопросы героев («За что они мучат меня? Чего они хотят от меня, бедного?» — Поприщин. «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?» — Башмачкин. «Боже мой! Боже мой! За что это такое несчастие?» — Ковалев) — это и *его* вопросы, они его вопросы и потому, что и он, как эти мечтатели, обречен на непонимание.

Безмерною тоскою сопровождаются отъезды автора в повести об Иване Ивановиче и Иване Никифоровиче, и в «Старосветских помещиках», грустной иронией веет от его замечаний о «лжи» Невского проспекта, столь же грустна ирония Гоголя в «Мертвых душах». «У нас у всех много иронии,— писал он в статье «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность».— Она видна в наших пословицах и песнях и, что всего изумительней, часто там, где видимо страждет душа и не расположена вовсе к веселости. Глубина этой самобытной иронии еще пред нами не разоблачилась...»

Все это относится и к иронии и смеху Гоголя. Их карающая сила несомненна. Но она и милует и сама, быть может, взывает к милости. Слезы у Гоголя следуют *не после смеха*

(как писал В. Розанов), а являются одновременно с ним, они направлены не в пустоту (тот же упрек В. Розанова), а на человека. В прозе Гоголя, говоря его же словами, «уменье посмеяться» соединено с «уменьем... истинно возблагоговеть».

Смех Гоголя всегда нравствен, всегда созидателен. Он, как художник-реставратор, разрушает только то, что наслоено на душе, что годами наросло на ней, как «кора», как некое искажение, которое уродует лик подлинника. Добраться до его первозданной свежести — мечта смеха Гоголя. Оттого он трепещет при мысли, что повредит подлинник, нанесет ему урон, не высветлит до конца. Как на старинных росписях, замазанных позднейшей краской, видится ему в глубине наслоений что-то «чудное», невиданное, «идеал прекрасного человека».

Даже в самых безнадежных для героя ситуациях Гоголь... надеется. Рассказывая в «Мертвых душах» анекдот о «черненьких и беленьких» — анекдот, который вызывает смех в генерале Бетрищеве, грусть в Улиньке и самодовольство в Чичикове, радующемся, что сумел позабавить генерала,— Гоголь замечает: «Не было только четвертого, который бы задумался над этими словами, произведшими смех в одном и грусть в другом. Что значит, однако ж, что и в паденьи своем гибнущий человек требует любви к себе? Животный ли инстинкт это? или слабый крик души, заглушенный тяжелым гнетом подлых страстей, еще пробивающийся через деревенеющую кору мерзостей, еще вопиющий: «Брат, спаси!»

Гоголь не только ищет в низком высокое, но и монтирует низкое с высоким, в контрасте их соседства обнаруживая как смешные стороны высокого, так и высокие стороны низкого. Так монтирует он внутри одной вещи прошлое героя с его настоящим или внутри одного сборника — подвиг Бульбы и подвиг любви старосветских помещиков. «Арабески» построены так же. Открывает их статья «Скульптура, живопись и музыка» — гимн идеальному в искусстве и человеке,— а заканчивают «Записки сумасшедшего». Под обложкой «Миргорода» уживаются и доблестные казаки из «Тараса Бульбы» и Иван Иванович с Иваном Никифоровичем. Эта идея близости двух сторон жизни, идея воссоединения их главенствует и в «Мертвых душах», где за первым томом должен был последовать уравновешивающий его второй, и в новой редакции «Портрета», и в «Выбранных местах из переписки с друзьями». Ибо и эта книга, с одной стороны, упрек Гоголя, а с другой — гимн Гоголя. «Соотечественники,

страшно! Страшна душевная чернота» человека — вот один ее мотив, «Соберемся, как русские в 1812 году», станем весь народ как «один человек» — второй.

На этих весах колеблется проза Гоголя. Она то, кажется, склоняется в сторону смеха, то в сторону слез, но стоящий в середине образ автора выравнивает весы. Причем в «Выбранных местах» (1847 г.) это уже сам Гоголь, это его жизнь и его исповедь. Гоголь создает здесь образ самого себя — образ гения, остро чувствующего раскол — раскол в обществе, в человеке, в самом себе. Разрыв мечты и существенности проходит как бы по его душе, и он стремится воссоединить их хотя бы ценой собственной жизни. Тут уже не литература, а выход за пределы ее, тут «душа» и «дело жизни». На этом пути самовыражения Гоголь готов даже... преодолеть Пушкина. «...Еще все находится под сильным влиянием гармонических звуков Пушкина,— пишет он,— еще никто не может вырваться из этого заколдованного очертанного им круга...»

«Преодоление Пушкина» связано не с недостаточностью Пушкина (который, как считает Гоголь, полнее всех охватил русского человека), а с недостаточностью средств поэзии для открытого контакта с читателем. Именно этого контакта, подразумевающего и открытое влияние, и ищет Гоголь. Ради него он идет на разрыв заколдованного круга искусства, в котором ему тесно. Гоголь делает шаг в сторону преодоления дистанции между «делом литературы» и «делом жизни», смешивая поэзию с прозой, «урок и поученье» с «живыми образами», судьбу России — со своей судьбой.

Попытка разбить «заколдованный круг» оказалась трагической. Преувеличения и натяжки искренности были приняты за неискренность, желанье «комика» выступить в амплуа пророка не было понято. В «Авторской исповеди», написанной как оправдание на оправдание «Выбранных мест», Гоголь признавался: «...я думал *как дитя* (курсив мой.— *И. З.*), я обманулся некоторыми: я думал, что в некоторой части читателей есть какая-то любовь. Я не знал еще тогда, что мое имя в ходу только затем, чтобы попрекнуть друг друга и посмеяться друг над другом...»

Опыт «Выбранных мест» заставил его вернуться назад — к «живым примерам» и «живым образам». Но вернулся он обогащенный. Выход, предпринятый им в его «несчастной книге» (он сам назвал ее так), дал ему ощущение права искусства оставаться искусством. Уже во втором томе «Мертвых душ» (1841—1851 гг.) чувствуется эта свобода Гоголя в родной ему стихии изображения, обретенная ценой пре-

бывания за пределами «круга» поэзии. Круг уже не круг, он размыкается, он разомкнутыми своими концами уходит в бесконечность.

Так уходишь в бесконечность, пытаясь исследовать прозу Гоголя. Гоголь часто называл ее «загадкой». Он говорил про свои сочинения: в них загадка моего существования и загадка России. В самом деле русская черта публичности, жажды публичного воплощения и откровения как нельзя сильней выразилась в Гоголе. Русский максимализм и порыв охватить всю жизнь и всего человека слышатся в его исканиях и потерях. Гоголь весь на виду и Гоголь весь внутри, приближаясь, он уходит, удаляясь, приближает нас к себе более, чем когда-либо. В одном мерном течении его речи есть какая-то таинственность, неразгаданная истина о русском человеке. В самих недомолвках, заиканиях, многоточиях в его диалогах заключено нечто фантастическое. Одно «пуф-пуф-пуф» генерала в «Коляске» чего стоит: нет человека (ни слова о его лице, привычках, жестах) — и с головы до ног схвачен он, я уж не говорю про речь почтмейстера, рассказывающего в «Мертвых душах» о капитане Копейкине. Опять-таки это имя: Копейкин. Смешное имя, и вместе с тем не может без него обойтись герой Гоголя. Копейка — мелкая монета, копейка может побывать в руках у всех, из копеек рубли складываются, тысячи. У копейки нет никакой надежды стать рублем, но и без копейки рубль не рубль, и государство не государство. С копейки начинается Чичиков, копейки пересчитывает в своих карманах Поприщин. Башмачкин на эти копейки живет. Все они копейки, капитаны копейкины, а один из них (сам Копейкин) поднимает смуту на всю Россию и заставляет переписываться с собой самого императора.

Или Вытребеньки. Так называется хутор Ивана Федоровича Шпоньки. Название как название, кажется, даже смешное. А «вытребеньки» — это по-украински *причуды*. Причуда и сам Шпонька и мир Гоголя, населенный такими шпоньками. Если попробовать поглубже заглянуть в повесть Гоголя и связать страх героя перед женитьбой с историей его появления на свет, то и страх этот объяснится иначе, и сама повесть раздвинет свои границы. Ведь Иван Федорович, собственно, неизвестно от кого родился: то ли от батюшки своего, то ли от соседа, который в отсутствие батюшки наезжал к его матушке. К тому же этот сосед перед смертью завещал почему-то свою деревеньку Ивану Федоровичу. Вот и гадай тут, чего боится Шпонька — будущей жены или

оскорбления своей мечты в виде измены, в виде призрака и обмана брака? Может быть, ужас этого оскорбления и повергает его в кошмарные сны?

Проза Гоголя неожиданна в своих откровениях, в поэтическом прозрении существа действительности и ее парадоксов. Мы уже говорили о том, как Гоголь относится к истории. Всюду она присутствует как фон при совершающемся действии, бросая свои отсветы на него. В свою очередь происходящее на ее глазах не остается в долгу и платит ей тою же монетой. Исторический фон у Гоголя, как правило, комичен, исторические имена и лица поминаются в самых неподходящих для них случаях — когда в повести или поэме происходит нечто весьма прозаическое и неисторическое. Так, Чичиков торгуется с Собакевичем в виду героев греческого восстания, изображенных на картинах, и «маленького Багратиона», которого задавила нога какой-то — тоже исторической — греческой героини. В домике Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны висят портреты герцогини де Лавальер и Петра III, засиженные мухами. В «Мертвых душах» много раз обыгрывается имя Наполеона. То чиновники города принимают Чичикова за Наполеона, сбежавшего с острова Святой Елены, то кучер Чичикова Селифан называет в сердцах его ленивую пристяжную «Бонапартом». Бонапарт, запряженный в бричку плута!

Так же иронически являются в повести об Иване Ивановиче и Иване Никифоровиче 1812 год, а в «Записках сумасшедшего» — реальная борьба в Испании за престол. Как ни благоговейно относился Гоголь к 1812 году, он все же использовал его как наиболее близкое ему историческое событие для того, чтобы оттенить значение одного человека перед лицом великих потрясений.

Называя Ноздрева в шутку «историческим человеком» в том смысле, что тот часто попадал в различного рода истории, Гоголь вполне серьезно считал историческими (в поэтическом значении этого слова) и Шпоньку, и Поприщина, и всех своих героев. Нет истории нации без истории личности, в каких бы «низах» она ни обреталась,— эту историческую истину утверждали в русской литературе «Шинель» и «Нос».

Как-то, желая досадить имени Гоголя, Фаддей Булгарин, его вечный завистник и недоброжелатель, назвал автора этих повестей «Рафаэлем пошлостей». Он и не догадывался, как льстил Гоголю, как, сам того не ведая, высоко поднимал его имя. Одно дело быть Рафаэлем, работая на материале

идеальном, очищенном от суеты и «грязи» жизни, другое — там, где ни один светлый луч не залетает в окно, где пахнет дешевыми сальными свечами и казенною бумагой для переписыванья. «Тем выше нужно быть поэту...» — писал Гоголь.

И он достиг этой высоты.

ГОГОЛЬ О ЛИТЕРАТУРЕ

Поэзия есть чистая исповедь души, а не порожденье искусства или хотенья человеческого; поэзия есть правда души.

Гоголь. О «Современнике»

I

В суждениях Гоголя о литературе надо различать две стороны — пророческую (когда Гоголь судит о высших целях творчества и самой жизни) и практическую, когда он выступает как толкователь и критик искусства. Это суждения главы школы и духовного вождя, писателя, избравшего литературу основным делом своей жизни, и человека, для которого творчество — нечто более высшее, чем создание образов. Взгляд Гоголя-критика окидывает литературу от Гомера до Языкова, во взгляде этом нет дробности, он целен, вбирая в себя как малые, так и великие явления искусства. Нет ни одного имени в русской литературе, на которое бы не отозвался Гоголь, на которое бы так или иначе не откликнулся. Отклики эти рассыпаны в его статьях, письмах и, наконец, в сочинениях. Редко кто из гоголевских героев откажется поговорить о литературе, коснуться мимоходом то Пушкина, то Булгарина, да и сам автор не прочь объясниться с читателем, сказать и о себе и о своей поэме или повести.

Полемика с читателем — любимая форма Гоголя-критика. Он, не стесняясь, теснит Гоголя-поэта и столь же легко уступает ему право голоса, когда считает, что время критики прошло и настало время поэзии. Критические пассажи Гоголя в «Мертвых душах», например, легко мешаются с описаниями похождений Чичикова.

Спор Гоголя с читателем (и с критикой) исходит из непонимания ими его целей, его метода и просто существа его творчества. Это непонимание пришло с первыми публикация-

ми, оно сопровождало Гоголя всю жизнь, критика Гоголя поэтому — объяснение себя, объяснение своего смеха, *объяснение и оправдание* перед читателем.

Из желания объяснить Пушкина рождается первая критическая работа Гоголя — статья «Борис Годунов. Поэма Пушкина» (1831). Из желания объяснить Брюллова — статья «Последний день Помпеи» (1834). Из желания объясниться с публикою насчет «Ревизора» — статья-пьеса «Театральный разъезд». И наконец, желание объяснения и оправдания собственного творчества порождает целую книгу — «Выбранные места из переписки с друзьями».

Гоголь-критик — человек, опирающийся, прежде всего, на свой опыт и на опыт русской литературы конца восемнадцатого — начала девятнадцатого века. В «Выбранных местах из переписки с друзьями» он помещает статью «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность», обозревая российскую словесность от Ломоносова до Лермонтова. В самом названии этой статьи чувствуется максимализм. Гоголь берется определить ни более ни менее как существо русской литературы и высказать о ней окончательные суждения. Это тоже свойство Гоголя-критика. Как и Гоголь-поэт, который стремится объять в своих сочинениях всю русскую жизнь, Гоголь-критик охватывает в этой статье все, что создала русская литература до него и при нем.

При этом он не называет литературу литературою, а дает ей имя поэзии, не различая при этом стихи и прозу, басенный жанр или жанр комедии. Поэзия и творчество Пушкина, Грибоедова, Крылова, Державина, Фонвизина и проза Лермонтова, и проза Карамзина... То же и в «Учебной книге словесности для русского юношества», составленной в конце жизни Гоголя. Даже о романе Гоголь пишет: «Роман, несмотря на то, что в прозе, но может быть высоким поэтическим созданием». Для Гоголя поэзия «есть правда души», она целостна, неделима, деление на роды и виды наносит ее целостности урон. Роман — поэзия не только потому, что он поэтически построен (как «Мертвые души»), но и оттого, что несет поэтическую идею, поднимающую жизнь над самой жизнью, действительность над действительностью.

Тайна прозы Гоголя заключена в музыке прозы Гоголя. Музыка, музыкальная гармоническая с в я з ь мира стоит в центре гоголевской идеи искусства, которое призвано привносить мир в жизнь, которое само по себе объединяет, соединяет и дает разорванным явлениям жизни равновесие.

«Искусство не разрушенье,— пишет он В. А. Жуковскому.— Под звуки Орфеевой арфы строились города... Искусство есть примиренье с жизнью!»

Кажется, это противоречит представлению о Гоголе как о сатирике, о певце и практике разрушения, о вечном насмешнике над людьми. Смех Гоголя в глазах публики как бы приковал его цепями к этой теневой стороне поэзии, стороне отрицания, стороне разоблачения. Но и само слово «разоблачение» Гоголь, кстати говоря, понимал совсем не так, как мы. Оно у него имеет изначальный смысл. В статье «О малороссийских песнях» он пишет, что песни эти разоблачают душу народа. Искусство — разоблачение души или «чистая» ее «исповедь», а искусство слова — музыка души, обнимающая в своем излиянии всего человека. Ставя в своих ранних статьях музыку выше слова, Гоголь в конце жизни пришел к мысли, что музыкальное слово, поэтическое слово, образ способны сказать о человеке больше, чем гармонические звуки музыки. Слово, по мнению Гоголя, идеально по своим возможностям, слово «есть подарок бога человеку».

Эта идеальная программа и идеальное задание искусства ничуть не отрываются Гоголем от собственного опыта, от собственного смеха. «Смех светел»,— заявляет он в «Театральном разъезде», смех излетает из светлой природы человека. Смеяться человек ущербный не может. Смеяться над собой может только здоровый человек. Смеха боятся даже те, добавляет Гоголь, кто уже ничего не боится на свете, но смехом и наслаждаются. Наслаждается им даже Хлестаков. «В глазах его выражается наслаждение»,— пишет Гоголь, объясняя актерам, как играть Хлестакова. «Это лучшая и поэтическая минута его жизни — род *вдохновения*» (курсив мой — *И. З.*). И еще раз он говорит о «наслаждении» Хлестакова, о «самоуслаждении» судьи в «Ревизоре», об «удовольствии» Бобчинского и Добчинского, а стало быть, и о наслаждении и удовольствии смеха самой пьесы. Смех у Гоголя и педагог, и воспитатель, и «лазарет», в нем слышны «небесные слезы глубоко любящей души». Тут и польза, и «комическое лжи», и комическое жизни («комедией жизни» назвал комическое у Гоголя Белинский), и радость бытия, полнота бытия.

Почти во всех статьях, лирических отступлениях, письмах Гоголя заключены разъяснения природы его смеха. И всюду смех трактуется не как частная задача поэзии, не как некое отклонение от нее, а как то, что сопредельно музыке, что соединяет, объединяет, «озаряет» и «примиряет».

«Трудно найти русского человека,— пишет Гоголь,— в котором бы не соединялось вместе с уменьем истинно возблагоговеть — свойство над чем-нибудь истинно посмеяться». Благоговенье и насмешка *соединяются вместе* — вот тайна смеха Гоголя. Он и смеется, он и благоговеет. Трагическое соединяется в нем с комическим, веселое со страшным. Он объемен, гармоничен, он эпичен.

II

Эпос Гоголь ставит на первое место в литературе. «Величайшее, полнейшее, огромнейшее и многостороннейшее из всех созданий... есть эпопея». И еще: «Весь мир на великое пространство освещается вокруг самого героя, и не одни частные лица, но весь народ, а часто и многие народы, совокупясь в эпопею, оживают на миг и восстают в таком виде перед читателем, в каком представляет только намеки и догадки история». Частые ссылки на Гомера мелькают во всех статьях Гоголя. Гомеру, его «Одиссее», переводимой Жуковским, Гоголь посвятил специальную главу в «Выбранных местах из переписки с друзьями». Гомер для него образец поэзии — он объемлет все. «Весь погаснувший древний мир является у него в том же сиянии, освещенный тем же солнцем, как не погасал вовсе». Эпос не только возрождает жизнь, он соперничает с жизнью, он сам — материализованная жизнь человеческого духа, который и не погасал вовсе.

В творениях Гоголя есть эта тяга к Гомеру — с великой эпопеей великого грека сравнивали гоголевские «Мертвые души». Это давало повод критикам подшучивать над тем, что между Гомером и Гоголем действительно есть что-то общее: их фамилии начинаются на Го —.

Гоголь объяснял идею «Мертвых душ» как идею триптиха, в котором, подобно дантовской «Божественной комедии», должны были быть свои «Ад», «Чистилище» и «Рай». Лирические отступления в поэме он считал первыми бликами солнца, пробивающимися в темноту первого тома. Сам ритм поэзии, получавшей гомеровский разбег, разбег российского гекзаметра, как бы выводил героев ее с темной стороны на светлую, распахивал перед глазами читателя простор, «пространство мира», куда уносилась не только бричка Чичикова, но и мечта Гоголя. Идеальное вмешивалось в реальное, смешивалось с ним. Впрочем, оно смешивалось также и в прежних творениях Гоголя. Всех героев Гоголя всегда тянуло на свет, поближе к свету — как тянет Акакия Акаки-

евича под огни фонарей, как тянет на Невский героев «Невского проспекта» (хотя и лжет Невский проспект). Хлестаков в «Ревизоре» получает неожиданную свободу волеизъявления, свободу фантазировать и сочинять — и в парах его воображения рождаются гомеровские образы, и сам Хлестаков вырастает в фигуру «богатыря», богатыря-враля, если можно так выразиться. В его вранье есть масштаб. А Бульба! Он не хочет сидеть дома, он рвется в степь, он хочет пасть в этой степи, скрестив саблю с ляхом или татарином.

Я сознательно беру две противоположные фигуры, две, казалось бы, несоизмеримые величины в мире Гоголя — меж тем они по-своему эстетически равновелики, как предмет смеха Гоголя и восторга Гоголя.

Для Гоголя-критика, оправдывающего это отношение к человеку, нет разделения на людей крупных и мелких. Гоголь в мелком видит крупное, ищет крупное, доискивается до него. Он называет его «необыкновенным» и в статье «Несколько слов о Пушкине» (программной для него) утверждает, что дело поэта — извлекать из обыкновенного необыкновенное и делать это так, чтоб это необыкновенное было, между прочим, совершенная истина. Гоголь формулирует эту свою задачу как задачу романтического реализма, ставящего себе в идеал равновеликость человека и мира, который утратила новейшая цивилизация. Он выступает на пороге «раздробленного» (это его определение) девятнадцатого века как певец утраченной цельности, как поэт, который хотел бы вернуть миру и человеку разорвавшуюся между ними связь.

Эту задачу он ставит перед каждым своим героем — поэтому и в малых формах Гоголь не теряет эпического замаха. Поприщин у него (с сумасшедшей мечтой о спасении Луны) не менее значим, чем Бульба, а майор Ковалев, производя сотрясение в своей судьбе утерею собственного носа, производит сотрясение во всем российском колоссе.

Статья «Несколько слов о Пушкине» написана в 1832 году, когда Гоголь был лишь автором «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Но в ней заложен фундамент его эстетической веры. Это и солидаризация с Пушкиным, и спор с Пушкиным. Спор неосознанный, непрямой, спор-защита Пушкина от толпы, и тем не менее спор, выявление своего кредо, своей поэтической самостоятельности. Защищая Пушкина от читателя, который не понял перехода поэзии Пушкина от романтических тем к прозе жизни (когда тот спустился с гор Кавказа в грешный русский мир), Гоголь пишет, что какой-

нибудь «горец», конечно, ярче какого-нибудь судьи «в истертом фраке, запачканном табаком», но оба они — явления нашего мира и сто́ят равного внимания поэзии. Судья ничуть не хуже горца, хотя у того и наряд и образ жизни (скитания в горах) гораздо «выше», чем у судьи. Но одно дело — показать высокое в горце, другое — обнаружить его под запачканным табаком фраком. «Чем предмет обыкновеннее,— пишет Гоголь,— тем выше нужно быть поэту, чтобы извлечь из него необыкновенное».

Спор состоит в непременном извлечении необыкновенного, в упрямом желании найти его всюду, везде, даже не считаясь с границами, очерченными поэту самим искусством. Позже Гоголь порвет эти путы, выйдет за пределы искусства, превратив его в чистую «исповедь», создаст новый эпический жанр литературы — жанр, который, по его мнению, должен оправдать высшее назначение поэзии — стать «нечувствительной ступенью к христианству». В этом смысле он выступит и с призывом преодолеть Пушкина. «Нельзя уже теперь и служить самому искусству,— напишет он в статье «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность»,— как ни прекрасно это служение, не уразумев его цели высшей и не определив себе, зачем дано нам искусство; нельзя повторять Пушкина. Нет, ни Пушкин и никто другой должен стать в образец нам — другие уже времена пришли».

Гоголь откажется и от пушкинской независимости, пушкинской суверенности по отношению к читателю. Он разорвет этот «заколдованный круг» и выступит за пределы его, презрев язык «живых картин» и «живых образов». Исповедь сольется с проповедью, голоса Гоголя уже нельзя будет отличить от голосов его героев, он сам станет героем своего эпоса.

Я имею в виду книгу Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями». Книга эта как политическая, так и философская, как поэтическая, так и критическая. Львиную долю статей в ней составляют статьи об искусстве и людях искусства о Пушкине, Карамзине, Жуковском, А. А. Иванове, Языкове и о самом Гоголе. В ней напечатаны «Четыре письма разным лицам по поводу «Мертвых душ», статья о русской поэзии, о лиризме русских поэтов, об «Одиссее», переводимой Жуковским, «Исторический живописец Иванов», «О том, что такое слово» и т. д. Тут уже не отдельные мысли и наброски Гоголя и даже не эстетический свод мнений Гоголя, который он выстроил в «Арабесках», а последнее слово его по всем вопросам.

III

В статье «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность» Гоголь определяет три истока русской литературы: народные песни, народные пословицы и духовное слово церковных пастырей. К этому он прибавляет свет европейского просвещения, который хлынул в Россию с реформами Петра и пал на самобытную русскую почву. Свет этот лишь разбудил те силы, которые дремали в ней, придал старине обработку новизны — он был толчком, а не творцом.

Сам Гоголь тоже захватил этого света, может быть, более, чем у других, взяв его у немецкой романтической литературы, хотя в позднем Гоголе это влияние исчезает и выступает осязаемо влияние отцов церкви. Знакомство Гоголя с книжной культурой христианства, постоянное чтение Евангелия, житий святых и других церковных писаний сказались и на слоге и образе мышления второй редакции «Портрета», «Тараса Бульбы», «Выбранных мест из переписки с друзьями», второго тома «Мертвых душ». Оно сказалось и на взглядах Гоголя на литературу.

Но были два животворных ключа, которые питали Гоголя с самого начала его литературного поприща и которые не иссякли в нем до конца — то были ключи народной украинской и русской поэзии и русской литературы. Гоголя как мыслителя и поэта нельзя представить без Ломоносова, без Державина, Карамзина, Жуковского, Пушкина. И оценка Гоголем этих поэтов и их поэтической деятельности — не только его частное мнение об этих писателях, но и объяснение того, из чего вышел Гоголь и к чему он пришел.

Гоголь пишет, что с первых своих шагов русская литература была литературой восторга, литературой торжественной, возвышенной, патетической. Эпический огонь возжигали в ней проснувшиеся силы нации — так появился Ломоносов, за ним последовал Державин. Державин «громозд». «Недоумевает ум решить, откуда взялся в нем этот гиперболический размах его речи. Остаток ли это нашего сказочного богатырства, которое, в виде какого-то темного пророчества, носится до сих пор над нашею землею, прообразуя что-то высшее, нас ожидающее, или же это навеялось на него отдаленным татарским его происхождением, степями, где бродят остайки орд, распаляющие наше воображение рассказами о богатырях в несколько верст вышиною, живущих по тысяче лет на свете,— что бы то ни было, но это свойство в Державине изумительно». Державин, кажется, глядит

на природу и человека «тысячью глаз». Сама речь Державина, поэтический язык его гремящи, его «образы, не имея полной окончательности пластической, как бы теряются в каком-то духовном очертании».

Гоголь сравнивал Державина с «церковным органом». К образам Державина, к торжественности Державина он обращался, когда говорил о положительном начале в русской жизни, о ее богатырском начале, которое он хотел изобразить в своих книгах. Теория богатырства русской поэзии как нельзя лучше связывалась с практикой Гоголя, который не только написал Бульбу, но и в «обыкновенных» своих героях видел несостоявшихся богатырей. Какой-то сон, какое-то воспоминание о данном ему от рождения богатырстве живет даже в безнадежно истратившем себя Чичикове.

Известны слова Гоголя о видимом миру смехе и невидимых, неведомых миру слезах. Они относятся к смеху и слезам Гоголя. О «невидимом» в человеке пишет он в статье «Борис Годунов. Поэма Пушкина». Внешний человек тот, которого все видят, оболочку которого принимают за его сущность, внутренний — невидимый для глаза толпы и видимый для поэта, который способен силою поэзии «вызвать бога из беспредельного лона» чужой души, то есть ее мечту. Для толпы, для публики эта вызванная наружу душа невидима — толпа зрит слепыми глазами. Именно поэтому поэт не должен ждать от поэзии *результата*.

Ранний Гоголь настаивает на несоединимости толпы и поэзии, на отчужденности их. Позже он, как мы уже говорили, пересмотрит свои взгляды. Все его сочинения, как и критики, станут диалогом с читателем, даже тяжбою, весьма похожей на ту, которую безнадежно затеяли два его героя в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Гоголь 1847 года возжаждет результата. Впрочем, переворот этот случится с ним до этого, ибо еще в статье «Ал-Мамун», опубликованной в «Арабесках» (1835), он недвусмысленно выскажется об участии поэта в управлении государством.

«Ал-Мамун» — это политико-поэтическая утопия Гоголя о государстве муз, где поэты не участвуют непосредственно в делах управления, но *подают советы*,— как сделает это впоследствии Гоголь в «Выбранных местах из переписки с друзьями». Они стоят отдельно от власти и вместе с тем смягчающе влияют на власть — влияют косвенно, теоретически. «Толпа теоретических философов и поэтов,— пишет Гоголь,— занявших правительственные места, не может

доставить государству твердого правления. Их сфера совершенно отдельна, они пользуются верховным покровительством и текут по своей дороге. Отсюда исключаются те великие поэты, которые соединяют в себе и философа, и поэта, и историка... Они — великие жрецы. Мудрые властители чествуют их своею беседою, берегут их драгоценную жизнь и опасаются подавить ее многосторонней деятельностью правителя. Их призывают они только в важные государственные совещания, как ведателей глубины человеческого сердца».

Так представляет себе взаимоотношения поэта и власти Гоголь. Он не хочет подменять ее, но не хочет и выпускать ее из-под присмотра; власть, таким образом, находится под покровительством поэтов, под их — небезгласным — надзором. Гоголь искал поддержки этим мыслям у Жуковского и Пушкина. Жуковский в то время был воспитателем наследника, Пушкин только что закончил «Историю пугачевского бунта» и собирал материалы к истории Петра. И тот и другой подходили под образец философа, историка и поэта, на которые указывал в своей статье Гоголь. Думаем, что он и себя не исключал из числа «великих жрецов». И хотя Пушкин к тому времени решил для себя эту проблему по-своему: «Ни власти, ни народу — никому отчета не давать...», а Жуковский решал ее практически, как мог (т. е. пользуясь своим положением, помогал тому же Пушкину, Гоголю и другим), то для Гоголя она представляла проект, который ему еще предстояло опробовать.

В «Выбранных местах из переписки с друзьями» он постарался направить власть по избранному им пути. Он давал советы не только помещикам и губернаторам, священникам и секретарям, но и царю. Царь тоже подпал под число его «учеников». «Ведатель глубин человеческого сердца» обратился к «мудрому властителю» с укоризною — с попреком, что тот не является образом божиим на земле. Это было сказано в статье «О лиризме наших поэтов», которую современники Гоголя сочли самой верноподданнической и заискивающей перед властями.

Говоря об отношении русской поэзии (и самих поэтов) к проблеме власти, Гоголь ссылался опять-таки на Державина, который, несмотря на то что воспевал в своих одах императрицу Екатерину, умел и осаживать ее, и «очертывать властелину... круг его... действий». Ссылается он и на Пушкина, который нигде и никогда не терял своего достоинства и, чувствуя свое превосходство как человека над многими из

венценосцев, умел ценить и их высокие поступки, их стремление не только прощать своих подданных, но и торжествовать это прощение (Петр I). «Пушкин был знаток и оценщик верный всего великого в человеке,— продолжает Гоголь.— Да и как могло быть иначе, если духовное благородство есть уже свойственность почти всех наших писателей?»

Писатель на Руси, утверждает Гоголь, не простой человек. «Замечательно, что во всех других землях писатель находится в каком-то неуважении от общества, относительно своего личного характера. У нас напротив. У нас даже и тот, кто просто кропатель, а не писатель, и не только не красавец душой, но даже временами и вовсе подленек, во глубине России отнюдь не почитается таким. Напротив, у всех вообще, даже и у тех, которые едва слышат о писателях, живет уже какое-то убеждение, что писатель есть что-то высшее, что он непременно должен быть благороден, что ему многое неприлично, что он и не должен позволить себе того, что прощается другим». И вновь ссылается Гоголь при этом на Пушкина. «Не мешает заметить,— добавляет он,— что это был тот поэт, который был слишком горд и независимостью своих мнений и своим личным достоинством». Гоголь относит Пушкина к числу тех великих русских людей, которые не только в писаниях своих, но и в поведении, в выборе пути, в образе мыслей, в отношениях с людьми составляют гордость и идеал нации. К таким людям он относит и Н. М. Карамзина. «Карамзин первый показал, что писатель может быть у нас независим и почтен всеми равно, как именитейший гражданин в государстве». Вопреки мнениям о том, что Карамзин был всего лишь придворным историком, Гоголь утверждает право Карамзина на суверенное место в русской литературе. Карамзин не только написал «Историю государства Российского», которую Пушкин назвал «подвигом честного человека» (а Пушкин таких слов на ветер не бросал), но и высоко держал голову гражданина перед лицом властей, когда надо — переча им — и переча грозно. То же, считает Гоголь, делал и Пушкин.

Идея пользы одушевляет гоголевскую трактовку литературы, которая в минуты неустройства и беспорядков общественных должна примером своим воодушевить нацию. *Пример, польза* — эти обязанности ложатся и на личность литератора, на его собственную жизнь. Надо ли говорить, что идея о благородстве писателя относится и к самому Гоголю. Он берет тяжесть этих обязательств и на себя. Пока я пишу я живу, говорил Гоголь. Он действительно жил только писа-

нием, только заботой о том, чтобы оно (писание) стало лучше, послужило России. Он боялся непонимания или недопонимания еще и потому, что страшился что-то испортить, повернуть читателя не в ту сторону, указать ему ложный путь. «Опасно шутить писателю со словом,— писал он.— Слово гнило да не исходило из уст ваших! Если это следует применить ко всем нам без изъятия, то во сколько крат оно должно быть применено к тем, у которых *поприще — слово* и которым определено говорить о прекрасном и возвышенном. Беда, если о предметах святых и возвышенных станет раздаваться гнилое слово; пусть уж лучше раздается гнилое слово о гнилых предметах. Все великие воспитатели людей налагали долгое молчание именно на тех, которые владели даром слова...» Итак, и молчание — тоже для поэта деятельность, тоже подвижничество, тоже участие в делах государства. В молчании вырабатывается душа, в молчании осматриваются собственные силы, копится, отбирается, пестуется негнилое слово. Надо прежде воспитать себя, считает Гоголь, а уже после выходить к читателю. Тот, кто не имеет в душе прекрасных свойств и начал, никогда не опишет их, и его слово об этих началах будет гнило и вредно.

IV

Как ни утопична была программа Гоголя о сотрудничестве поэта и власти (жизнь показала, что попытки Гоголя в этом роде не имели ответа), программу об идеале личности писателя ему удалось выполнить полностью. Жизнь Гоголя есть пример самоотвержения и духовного подвига. В чуткости Гоголя к отклику, к отзыву внешнего мира (а точней, России) на его сочинения есть не только его писательская амбиция, особое устройство его дара, который весь как бы настроен на эхо, на отзвук («ответные струны души гремят»), но и желание влиять, что-то менять в этом мире, в читателе.

Черта благородства — это и черта участия, совестливости русской литературы, которая не может ограничиться чистыми целями поэзии, ей нужна и поклажа потяжче: «сгорать добром». Не в переносном смысле, не в художественном, как сгорает всякий раз птица-феникс, ничего не теряя при этом, а в буквальном смысле — платя жизнью за слово. По Гоголю, гнилое слово — это и гнилая жизнь, слово светлое излетает лишь оттуда, откуда исходит свет.

Может быть, в других странах, где опыт публичной жизни привился ранее, где литература ранее влилась в публичную

жизнь и оттого стала незаметна, и естествен тип писателя-профессионала, который, как в той поговорке, знай себе пописывает, а читатель знай себе его почитывает. Они как бы равны и независимы друг от друга. У нас если великий талант — то обязательно и судия, и пророк, и духовный учитель, и человек подвига. Русская философия вышла из русской литературы, русское сознание воспиталось ею. Писатели как будто и сидят в своих имениях, ездят по свету, под солнцем Рима создают свои шедевры, но на самом деле они «сгорают добром» — они начинают и кончают как-то не так: они или сжигают свои шедевры, как Гоголь, или уходят из дому, как Толстой. Кстати, этот *уход* (не конкретный уход Толстого, а идея ухода) предсказан еще Пушкиным в его стихотворении «Странник», которое упоминает в статье «В чем же наконец существо русской поэзии» Гоголь. И Пушкин подумывал об этом «уходе», о размыкании того «круга», который он сам очертил себе, и о выходе на дорогу, где «свет неясный светит и спасенья тесные врата».

Нет, не дается русской литературе та спокойная «середина», о которой всюду поминает как о мечте искусства Гоголь. Не может она удержаться на середине, потому что не созерцательна, не описательна она, а пожираема пламенем неустоявшейся русской жизни, вечно порывающейся хватить через край, переплеснуть, перелить, выйти из берегов и взбунтоваться. Тянется она к *миру*, взыскует мира, но мира нет в ней — как нет его и в сочинениях самого Гоголя. Может, в этом ее беспокойстве, волнении, в этих порывах охватить необъятное и состоит ее преимущество и тайна ее всемирного отклика, на которую указал Гоголь. Он нашел ее опять-таки в Пушкине, в его чудной способности вбирать в себя голоса всех языков, разных сознаний и возвращать их читателю как голос русской поэзии. Пушкин *на все откликнулся*, он «чуткое создание, на все откликающееся в мире», он «звонкое эхо, откликающееся на всякий отдельный звук, порождаемый в воздухе». «И как верен его отклик, как чутко его ухо! В Испании он испанец, с греком — грек, на Кавказе — вольный горец, в полном смысле этого слова; с отжившим человеком он дышит стариной времени минувшего; заглянет к мужику в избу — он русский весь с головы до ног». Способность откликнуться на всякий звук мира, воспринять его, сделать своим, кровным, переработать и вернуть миру как рожденный им, миром, и русский — в этом таланте русской литературе нет равных.

Тайна ее всемирности — в ее языке. Идя по канве всей

русской поэзии, вызывая из прошлого ее имена и останавливаясь на именах современных, Гоголь говорит о силе, гибкости, необыкновенности ее языка, в котором, собственно, и заключен особый мир каждого из поэтов. Он физиономию каждого из них воспринимает через язык, через их *слово*, которое, по выражению Пушкина, цитируемому Гоголем в статье «В чем же наконец существо русской поэзии», есть и *дело* его. Избрав узкие строфы немецкого ямба, пишет он о Ломоносове, тот «ничуть не стеснил языка». У Державина «слог *крупен,* как ни у одного из наших поэтов». В слове Жуковского слышен «небесный звонок, зовущий в даль», его стих «легок и бестелесен, как видение». В Пушкине все «уравновешено, сжато, сосредоточено, как в русском человеке, который немногоглаголив на передачу ощущенья, но хранит и совокупляет его долго в себе, так что от этого долговременного ношенья оно имеет уже силу взрыва, если выступит наружу». У Пушкина «все округлено, окончено и замкнуто», «слов немного, но они так точны, что обозначают все. *В каждом слове бездна пространства»*. О Крылове: «У него не поймаешь его слога. Предмет, как бы не имея словесной оболочки, выступает сам собою, натурою перед глазами. Стиха его также не схватишь. Никак не определишь его свойства, звучен ли он? легок ли? тяжел ли?.. Его речь послушна и покорна мысли... рассчитанным числом слогов выдает она ощутительно самую невыразимую ее духовность». Никто, может быть, не сказал так о величии Крылова, как Гоголь: «Тут в самом размещении слов как бы слышится *величие ушедшего в себя человека»*.

Всякое явление русской поэзии выступает у него со своим взносом в великую русскую речь, которую Гоголь именует «всемирным языком». Гоголь возвращается к образу органа и говорит о благозвучии, которое разнесла русская литература по русской земле. Благозвучие в словаре Гоголя высшее определение красоты и гармонии, какого-то единомыслия и единодыхания. «Сам необыкновенный язык наш есть тайна. В нем все тоны и оттенки, все переходы звуков от самых твердых до самых нежных и мягких; он беспределен, и может, живой как жизнь, обогащаться ежеминутно, почерпая с одной стороны высокие слова из церковно-библейского, а с другой стороны выбирая на выбор меткие названья из бесчисленных своих наречий, рассыпанных по нашим провинциям, имея возможность таким образом в одной и той же речи восходить до высоты, недоступной никакому другому языку, и опускаться до простоты, ощутительной осязанью

непонятливейшего человека». Это язык, заканчивает Гоголь, «который сам по себе уже поэт».

В статье «О малороссийских песнях» и в письмах, которые он пишет М. Максимовичу в Киев в 1834 году, Гоголь открывает один из секретов своего языкового могущества — это песни народные. В них все — и смерть, и жизнь, и мука, и восторг, и угасание, печаль по поводу угасания и незнающая еще страха молодая сила. «Жизнь моя, песни, что бы я делал без них!» — пишет Гоголь восторженно Максимовичу, и в строках этого письма мы слышим интонации «Тараса Бульбы», слышим напряжение и полет гоголевской речи. И она знает свою *простоту* и свою *высоту*. Все внятно ей — и речь Акакия Акакиевича, и капитана Копейкина, и жеваные монологи вельмож, и голос русского ловеласа, русского Адама Смита, русского жулика и русского праведника. И отзывается в языке Гоголя вся Россия, «наша русская Россия», как говорил он, которая находится не в Петербурге, не в Москве, а «посреди Руси», взятая не с одного боку, а со всех сторон, проходящая «насквозь всю душу» и «ударяющая по всем струнам, какие ни есть в русском человеке».

Гоголь указывал и еще на один источник своего языка — на русские летописи. Их изучал он, готовясь подняться на кафедру истории в Киевском университете, трудясь над своей «малой эпопеей» — «Тарасом Бульбой», мечтая написать историю Украины и, может быть, всеобщую историю. Слог в них «горит», говорил Гоголь, и история тоже горит. Этот горящий слог отдается и в его сочинениях. В тех местах, где Гоголь-поэт возвышается вдруг до мерной беседы многоумного старца, где он как бы озирает лежащую перед ним действительность с птичьего полета и в самом языке дает нам почувствовать расстояние между ним и ею,— он наследник Нестора, он ученик древних наших писателей, всегда умевших воспарять над событиями и видеть их историческую беспредельность.

Всемирность в высшей степени свойственна языку Гоголя, как и масштабу его мышления. Язык не оторвать от мыслей, речь, хотя в отдельных местах и темная, особенно там, где Гоголь переходит на тон нравоучения (то оттого, что еще не все просветилось во мне самом, говорил он), она воспаряет и очищается в поэтической ее части — тут у Гоголя в русской поэзии нет соперников, он — та же «тайна», что и русский язык.

V

Гоголь относится к слову как к *поприщу*. Он даже готов был сидеть в департаменте над казенною бумагою, чтобы быть полезным России, но потом бросил переписывание (по должности он был писец) и стал писателем. Для Гоголя писательство-служение — почти священнодействие — и в смысле отношения к слову и к мастерству. «Его тяжелый, влачащийся по земле стих»,— пишет он о Вяземском, и мы понимаем, что это приговор Вяземскому-поэту. Он даже Державина порицает за всегдашнюю его небрежность и сетует, что тот добрую половину своих од не сжег,— так было бы лучше. Идеал для него Пушкин — «поэзия была для него святыня,— точно какой-то храм. Не входил он туда неопрятный и неприбранный; ничего не вносил он туда необдуманного, опрометчивого из собственной жизни своей, не вошла туда нагишом растрепанная действительность».

Гоголь обрекал свои несовершенные творения уничтожению. Он их сжигал. Он делал это не один раз — в 1845 году он, например, сжег первую редакцию второго тома «Мертвых душ». Есть основания предполагать, что таких сожжений было, по крайней мере, три. И последнее, непоправимое, было совершено по приговору высшего писательского суда Гоголя.

Это был жестокий суд,— но он соответствовал требованиям, которые Гоголь налагал на поэта. В этом смысле Гоголь — критик своих собственных творений — был целен.

Это единство гоголевского мироотношения и отношения к творчеству составляет главную его особенность и, мы бы сказали, отдельность в русской литературе. Тут жизнь входит в художество, не подменяя себя им, но как бы смешиваясь, сливаясь,— не достигнув гармонического совершенства исполнения во втором томе «Мертвых душ», Гоголь осуществил его как поэт в целом — он не выдал в свет того, что считал недостойным быть в «храме» искусства.

Поэтому его требования к поэту — требования послушничества, отречения от мира во имя работы. Он пишет об этом Жуковскому, А. А. Иванову, который жил только писанием своей картины, Погодину, Аксаковым, Шевыреву и другим. Лучше молчать, чем явиться миру с неготовыми мыслями и неготовыми картинами, лучше жечь, нежели печатать, лучше вообще *уйти*, чем повторяться и не иметь что сказать. Мы не в состоянии охватить тот идеал, который рисовался Гоголю и согласно которому он строил здание «Мертвых

душ». Не постигши этого идеала, мы не в состоянии судить и о мере взыскательности, принятой им. Нам дано лишь принять ее как негодование художника против себя, как всякое его недовольство, без которого Гоголь не был бы Гоголем.

Обработка, «обделывание», как любил он говорить, своего произведения стояли для Гоголя на первом месте. То, что другим (его слушателям) казалось высокими образцами поэзии, не было образцом для него. Он стремился к высшему совершенству и к полной законченности. Сама величественность гоголевских описаний (даже этих лукулловых обедов, которые устраивает Петр Петрович Петух во втором томе) как бы пересиливает недостаточность изображаемой жизни, ее ущербность, ее односторонность. Оттого поэма Гоголя — и *поэма* и полное поэтическое произведение, что изваяна она из цельного камня, что целое она уже в художественном смысле, что нет ничего мешающего глазу в ней, что она сама — поэт, как сказал Гоголь о русском языке.

Действительность нигде нагишом не является у Гоголя, хотя, кажется, именно такою он ее и пишет — в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», в «Коляске», «Носе», «Мертвых душах». Какая уж там поэзия — одна проза, одни серые будни, подернутые к тому же сеткой дождя,— дождь идет и в «Записках сумасшедшего», где до нитки промокает Поприщин, и во время поездки Чичикова, и в финале повести об Иване Ивановиче и Иване Никифоровиче. Есть у Гоголя отрывок «Дождь был продолжительный» — это животрепещущий кусок гоголевской прозы со всеми прелестями ее неприкрытых запахов, звуков и вопиющей «обыкновенностью»,— но и тут мастерство Гоголя пересиливает, кажется, подлую действительность, гоголевское поэтическое «благозвучие» берет верх над разорванными явлениями жизни.

В статье «В чем же наконец существо русской поэзии» Гоголь, говоря о Фонвизине, употребляет выражение «идеалы огрубения». Он относит эти слова к героям «Недоросля» — великой комедии русской литературы XVIII века. Казалось бы, речь идет об отрицательных персонажах, о недостойных людях, но Гоголь употребляет при характеристике их слово «идеал». Нет ли тут противоречия? С точки зрения поэтической нет. Потому что и недостойный человек, закоренелый злодей (как Яго у Шекспира) может быть идеал в смысле полноты выразившихся в нем отталкивающих свойств Вот эта полнота, законченность образа, его

совершенное владение мыслью, идеей есть, по Гоголю, идеал, а стало быть, и красота. Тут искусство вступает в соревнование с действительностью, оно побеждает ее в низких ее проявлениях.

Вот почему теория и практика Гоголя — это теория и практика соответствия мастерства внешнего, художнического, поэтического мастерству душевному. Для Гоголя нет *полезной* литературы, нужной литературы, которая не была бы литературою, то есть идеалом в отношении поэтическом, в отношении вкуса и меры. Ваши идеи хороши, пишет он молодому К. Аксакову, обсуждая его драму, но они не воплощены в слове, нужна живость, нужно живое дрожание жизни.

Гоголь был неумолим, когда речь заходила о каком-то попустительстве по отношению к святости обряда мастерства. Он не щадил ни дружб, ни дружеских привязанностей. В «Выбранных местах из переписки с друзьями», обидевших многих, он без сожаления выставил на свет литературное неряшество Погодина. (К нему относились замечания о «гнилых словах», которые мы цитировали выше).

Он и себя корил впоследствии за то, что в «Выбранных местах...» поспешил с необработанною книгой, его мучила ее разбросанность, ее темный язык. От этого произошло и то, писал Гоголь, что многие не поняли ее. У него хватило духа признать эту книгу «оплеухою» себе: поэт в Гоголе негодовал столь же сильно, как и человек.

Усилия Гоголя по преодолению слова есть усилия последних лет его жизни. Они напоминают неустанный труд художника из повести «Портрет», который, однажды в совершенстве изобразив зло (лицо ростовщика), старается стереть это изображение столь же совершенным изображением добра. Всю мощь своего гения, направленного ранее на изображение зла, Гоголь повернул, как и его герой, на «обработку» добра. Эта перестройка стоила ему жизни.

Может, он не так распорядился талантом? Может, как утверждают некоторые, стоило бы ему заняться тем, чем занимался он до своего перелома, то есть писанием комических повестей и пьес,— и все бы было хорошо?

Но слишком уж мы бываем умны по отношению к тем, кто до нас вставал на путь истины.

В Гоголе говорил и инстинкт мастера, а мастер — сам себе голова. В «Выбранных местах...» он создал образ главного мастера своего мастерства — Пушкина, творения которого и его великая жизнь (Гоголь прямо назвал Пушкина в книге «великим человеком») должны быть примером для

поэта. «Если сам Пушкин думал так, то уж, верно, это сущая истина»,— писал в статье «О лиризме наших поэтов» Гоголь.

Образ Пушкина — образ *мастера* — проходит через все писания Гоголя. К Пушкину он возвращается в своих письмах, на Пушкина ссылается, когда ему требуется поддержка высшего авторитета, Пушкину посвящены целые статьи и значительные куски во всех гоголевских критических работах. Чуть что — Гоголь вспоминает Пушкина, оглядывается на Пушкина, глазами Пушкина глядит и на себя и на своих современников. Пиетет Пушкина в критике Гоголя велик, нет строже судьи у Гоголя, чем Пушкин, нет мастера, который превзошел бы мастерством Пушкина. Были минуты, когда Гоголь признавался друзьям (и это была сущая правда), что он не может писать... без Пушкина. Мастер жаждал требовательности мастера, мастеру нужен был мастер — чьими глазами еще мог он посмотреть на себя? Присутствие в литературе Пушкина было для Гоголя такой же необходимостью, как присутствие звезды — для другой звезды, одного небесного тела — для другого небесного тела. Только их взаимное притяжение, равновесие и отталкивание, их близость и расстояние, их разделяющее, в котором они все равно видны друг другу и сосуществуют (да и не только сосуществуют, но и просто существуют), дают им возможность быть самими собой и просто быть, потому что и гении не могут существовать в пустоте, им нужно присутствие иных гениев. Гоголь любил цитировать стихи Языкова:

Так гений радостно трепещет,
Свое величье познает,
Когда пред ним гремит и блещет
Иного гения полет.

Пушкин был *иной* гений. С уходом Пушкина что-то нарушилось в этом равновесии. Что-то лопнуло в небесной механике противостояния, и Гоголь ощутил тяжесть своего одиночества.

VI

В таланте оценивать мастерство Гоголь видит тоже талант творчества. «Мы должны заметить,— пишет он в статье «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году»,— что критика, основанная на глубоком вкусе и уме, критика высокого таланта имеет равное достоинство со всяким оригинальным творением: в ней виден разбираемый

писатель, в ней виден еще более сам разбирающий. Критика, начертанная талантом, переживет эфемерность журнального существования». Напряженно ища отклика в читателе, живя, кажется, этим отношением читателя к его творениям, Гоголь вместе с тем отделяет читателя от ценителя — последнего он даже именует «сибаритом» и говорит, что у него «слишком тонкое обоняние». К числу ценителей относятся немногие. Всего пять-шесть человек во всем Петербурге, пишет Гоголь матери, может быть, найдется из тех, кто способен истинно понимать искусство. О том упоминает он и в статье «Несколько слов о Пушкине»: тесен круг ценителей, и чем более поэт становится поэтом, тем теснее этот круг.

Ценитель для Гоголя и сам почти что поэт, поэт оценивания и понимания поэзии. Мнение ценителя не заменит мнения читателя и мнение читателя — мнения ценителя. Поэт слушает и мастера и немастера. Он никому не отдает предпочтения. Но как поэт он не прочь о своих поэтических делах потолковать с поэтом.

И в критике Гоголь видит творца, сотворца литературы, без которого литература не может зваться, без оговорок, литературою.

И еще одну важную мысль высказывает Гоголь в статье «О движении журнальной литературы». Она касается тоже задач критики. Критика должна связывать эпохи, наводить мосты между мастерами прошлого и мастерами настоящего. Иначе эпоха будет «как бы отрублена от своего корня» и лишится питающих ее соков. Сам Гоголь без обращения к прошлому не мыслит себе ни одного суждения о настоящей литературе и настоящем времени.

Эта позиция во многом отвечает позиции «Современника», в котором Гоголь выступил со статьей «О движении журнальной литературы». «Современник» был задуман как журнал оппозиции, оппозиции процветающему торговому направлению в литературе. Уже тогда, в середине тридцатых годов прошлого века, на русскую литературу наступал призрак делового отношения к труду поэта и к самой поэзии. Наверх выступил спрос — спутник образованности, он породил такие издания, как «Библиотека для чтения», имевшая по тем временам огромную цифру подписчиков — 4000! Столько же имела и «Северная пчела» — газета Булгарина. По всей Руси расходились нравственно-сатирические романы Булгарина, его исторические драмы и повести, а также повести барона Брамбеуса — О. Сенковского. Литература, пожираемая спросом и рождаемая спросом, уже давила на читателя

и на писателя. Гоголь выступил со своей статьей как глашатай немногих, как, может быть, представитель того тесного круга, о котором шла речь выше. Он, естественно, противопоставил себя и свой взгляд почти всей текущей литературе за небольшими исключениями. В статье камня на камне не оставалось от беллетристики «Пчелы», «Библиотеки для чтения» и других журналов.

Белинский приветствовал эту статью и писал, что если «Современник» так пойдет и дальше, то оправдает звание журнала. Журнал делает критика, и, хотя в первом номере «Современника» были помещены художественные сочинения Пушкина, Гоголя и Тютчева, все-таки лицо журналу придала статья Гоголя — это был вызов партии потребительства и коммерции.

Пушкин недаром упросил Гоголя составить критический раздел журнала (Гоголь, кроме статьи, написал еще и несколько рецензий) — он видел в нем дар критика. В одной из дневниковых записей Пушкина есть упоминание о том, что Гоголь по его совету начал историю русской критики. Замысел этот не осуществился, но он показателен.

Гоголь-критик впоследствии избегал журналов, не хотел печататься в них. История с его статьей, видимо, оставила неприятный след в его душе. А статья наделала много шуму. Гоголь чуть не поссорил Пушкина со всею литературою. Слишком высокомерен показался взгляд автора этой статьи, слишком высокую ноту он взял, а главное, ни в ком и ни в чем не видел опоры для похвалы и поощрения. Гоголь не мог хвалить Пушкина, авторов «Современника» (в том числе и себя), а более хвалить было некого. Но журнал существует в реальной литературной ситуации — Гоголь этого не учитывал. Пришлось исправлять его упущение. Пушкин напечатал «Письмо к издателю», которое сам же и написал, где оговаривал некоторые пункты статьи Гоголя, считая, что в ней сказались молодость и неопытность автора. Имя Гоголя не было выставлено под статьей, тем не менее это был удар по самолюбию Гоголя, и удар со стороны Пушкина — этого Гоголь перенести не мог. Он уехал из России, не простившись с Пушкиным.

Упомянуть об этом эпизоде следовало, потому что Гоголь отныне изберет другую форму критики — он перенесет ее в свои сочинения и книги. Вот, например, некоторые извлечения из первого тома «Мертвых душ» — извлечения из его «лирических отступлений», оказывающихся, в конце концов, критическими отступлениями. Глава третья — рассуждение

об «иной, чудной струе» — в отрывке о Коробочке. Глава пятая — рассуждение о точности и силе русского слова. Глава седьмая — рассуждение о счастье писателя положительного и одиночестве отрицательного. Глава восьмая — рассуждение о положении на Руси писателя. Глава девятая — рассуждение о читателях, которые сердятся на фамилии. Глава десятая — рассуждение по поводу «несообразности» происходящих в поэме событий. Глава одиннадцатая (и последняя) — рассуждение о характере героя поэмы, о герое «добродетельном» и «подлеце» и т. д. Гоголь-поэт и Гоголь-критик объединяются в «Мертвых душах» в одно лицо.

Таков он, впрочем, и в своих статьях. Светлый смех Гоголя залетает и сюда. Статья в «Современнике» — блестящий пример *обзора* — того жанра критики, который удавался немногим. Даже король этого жанра — Белинский — мог позаимствовать кое-что у Гоголя — ну хотя бы его быстрый переход к делу, его немедленное, без обиняков, суждение о предмете.

«Северная пчела» в статье названа «корзиной, в которую всякий сбрасывал все, что ему хотелось», «Библиотека для чтения» — «тучным четвероногим», а издатель «Прибавлений к «Русскому инвалиду» Воейков — рыбаком, вылавливающим в мутной воде свою рыбку. В рецензиях Гоголь тоже дает волю своему воображению. Про альманах «Мое новоселье» он пишет, что он — кот, мяукающий на крыше опустелого дома. «Кроме того,— читаем мы об этом альманахе,— написали еще стихи буква С., буква Ш., буква Щ.» Рецензирует Гоголь и кухмистерскую книгу: «Если воспользоваться всеми этими рецептами, наставлениями, то можно сварить такую кашу, на которую и охотника не найдешь». А о повести «Убийственная встреча» сказано: «Эта книжечка вышла, стало быть, сидит же на белом свете и читатель ее».

Даже тот, кто не знает, что эта рецензия принадлежит Гоголю (а она также не была подписана именем автора), увидит в ней руку Гоголя. Что-то есть печальное в этой короткой рецензии. Что-то неистребимо гоголевское. Автору жаль этого бедного читателя, который сидит один на белом свете и ждет встречи со своей книжечкой. Она ему подруга и жена, она — утешительница в его одиночестве. Жалок его идеал, но ему все же есть чего ждать.

Смех Гоголя поворачивает тут на грустную сторону, и в двух строках настоящего отзыва открывается пространство, распахивается даль и становится «видно во все концы света».

«ЗАПИСКИ СУМАСШЕДШЕГО» И «СЕВЕРНАЯ ПЧЕЛА»

Осенью 1833 года русские газеты были заполнены сообщениями из Испании, где происходило нечто невероятное. 29 сентября умер король Фердинанд VII, и его место на престоле — по его завещанию — заняла малолетняя донна Изабелла. Не имевший наследника мужского пола, болезненный Фердинанд назначил своей преемницей дочь, отменив закон, согласно которому трон в Испании могли занимать только мужчины. Это породило политическую бурю. Брат Фердинанда инфант Дон Карлос не согласился с этим решением короля. Карлистская партия поддержала его. Но пока король был жив, его противники сдерживались. Как только он умер, они выступили открыто. Дон Карлос не признал донну Изабеллу и провозгласил себя Карлом V. В Испании началась гражданская война.

Как мы помним, эти события нашли отражение в повести Гоголя. В литературоведении не раз отмечался факт влияния реальных «испанских дел» на ее событийную канву. Об этом пишет Н. Степанов в своей книге «Н. В. Гоголь», об этом говорится и в комментариях к повести в четырнадцатитомном Полном собрании сочинений Гоголя. Но авторы, сравнивающие испанскую информацию газет с сюжетом «Записок» и находящие их соответствие, имели в виду лишь один аспект проблемы: их интересовало наличие жизненного элемента в повести о сумасшедшем.

Меж тем дело не только в том, что хроника курьезов, происшедших с титулярным советником Поприщиным, вообразившим себя Фердинандом VIII, точно ложится на исторические факты конца 1833 года (даже день 4 октября, помеченный в «Записках» средой, был действительно среда), сам *дух* освещения этих событий в прессе того времени, как и дух этой прессы, предопределил психологию героя Гоголя, его образ мышления и поступки. Отношения «Записок сумасшедшего» с *газетой* вообще шире прямой переклички фактов. Они формируют речь Поприщина, его представление о счастье, об *идеале*.

Зарождаясь в атмосфере газетных суждений, официального взгляда на человека, науку, историю — на все, что попадает на газетную полосу,— *сюжет о Поприщине* вместе с тем вступает в противоречие с ними, встает в оппозицию к породившим его идеологии и языку.

Но для того чтобы понять это, надо обратиться к подшив-

кам «Северной пчелы». Мы знаем, что «Северная пчела», издававшаяся Ф. Булгариным и Н. Гречем, была, по существу, официозной газетой России. И хотя официальными считались «Санкт-Петербургские ведомости», она превышала их тиражом и, следовательно, влиянием на публику. Это была газета *публики,* именно той части общества, к которой принадлежал Поприщин. Как мы помним, он был подписчик «Пчелки».

«Северная пчела» адресовалась к публике и одновременно зависела от нее. Она сообразовывалась со вкусом публики и воспитывала его. Оставаясь в официальных сообщениях о жизни двора официальной, она позволяла себе в светском тоне освещать зарубежные новости, судить о театре, живописи, литературе, об успехах промышленности и проч. Тон «Северной пчелы» в этих материалах был фамильярно-приятельским, почти амикошонским. Не делая различия в великом и малом, она до всего касалась, ко всему имела причастность и со всем, по выражению Хлестакова, была «на дружеской ноге».

Лишь одно исключение было у нее в этом смысле — русская действительность, внутренняя жизнь государства, сообщения о которой на страницах «Пчелы» появлялись крайне редко. Поражает отсутствие информации, оповещения о событиях, которые могли бы больше других заинтересовать русского читателя. Лишь редкие статистические отчеты без комментариев, без попытки анализа. Раздел «внутренних известий» — самый тощий в газете, он ограничивается перепечаткой указов царя и перечислением награждений.

Русская жизнь погружена в *молчание.* Даже в кондитерских, как сообщает «Северная пчела» в номере от 8 мая 1833 года, где на столах лежат иностранные газеты и журналы и посетители имеют возможность обменяться мнениями, царит полная тишина. Так бывает тихо в классах, пишет «Пчела», когда их посещает директор училища. Кажется, никто никуда не ездит, не передвигается, кроме лиц царской фамилии и «особ первых пяти классов». Остальные пребывают в инерции и неподвижности. Зато на европейском театре — оживление и балаган. Свергаются короли и правительства, спорят газеты, заседают палаты депутатов, пэров, лордов. Сами депутаты, отстаивая свою точку зрения, так распаляются, что доходят до применения кулаков.

Участвуя во всем этом хотя бы мысленно, русский человек мог представить себя на международной арене, мог насла-

диться иллюзией, что он тоже гражданин человечества, судья его судеб. Возбуждение жизни внешней могло заменить ему отсутствие жизни внутренней, накал страстей во французском парламенте — скуку на маскарадах, единственных, по свидетельству той же «Северной пчелы», публичных собраниях в России. Естественно, что на этом фоне события в Испании были для русской прессы находкой, долгодействующим отвлечением, которым она могла интриговать подписчиков. «Испанские дела» прочно укоренились на полосе, заняв чуть ли не центральное место среди иностранных сообщений. Позже для них была отведена специальная рубрика, печатавшаяся жирным шрифтом. Читателю сразу бросались в глаза два этих слова, отбитых белыми полями: «ИСПАНСКИЕ ДЕЛА».

К радости издателей «Северной пчелы», испанские дела принимали характер затяжной войны, некоего таинственного приключения, в котором то и дело менялась фабула, а действующие лица то исчезали, то появлялись в неожиданном месте. Прежде всего это касалось судьбы Дона Карлоса. Инфант то возникал на территории Испании, то пропадал и вновь воскресал в Португалии, в Англии, в одной из испанских провинций. Его сторонники то брали верх над регулярными королевскими войсками, то подвергались жесточайшему разгрому. Но проходило время, и «Северная пчела» сообщала, что карлисты успешно сопротивляются законной власти.

Загадочные перемещения Дона Карлоса, его упрямство в несогласии с волей умершего короля, его победы на испанской земле возбуждали воображение. Они напоминали о недавних временах Наполеона, взбудоражившего своими дерзкими действиями мир. Отзвуки *той* эпохи еще чувствовались. В 1833 году на Вандомской площади в Париже была воздвигнута колонна, на вершине которой стоял вчерашний возмутитель спокойствия. Он как бы подавал пример всем, кто смотрел на него снизу вверх. То тут, то там появлялись новые «наполеоны», претенденты, кандидаты в великие. Еще 3 мая 1830 года «Северная пчела» писала: «Во Франции явился новый претендент: он прикащик в купеческом доме, и к этому обыкновенному титулу прибавил на своем паспорте другой: Король Французский и Наваррский». А вот информация от 8 декабря 1831 года: «Франция. Вчера столпился здесь народ на ул. Каде. Некто по прозвищу Люн, воображая иметь большое сходство с Наполеоном, вздумал нарядиться в серенький сертучок и надеть маленькую треугольную шля-

пу. Народная толпа окружила его, и мальчишки кричали: «Виват, Наполеон!» Полиция схватила его...»

Пример Наполеона, под впечатлением которого все еще жила Европа, подавал надежды. Если императором мог стать безродный корсиканец, то почему им не может стать приказчик. Или титулярный советник?

Статистика о сумасшедших, которую чаще других печатает «Северная пчела», полна любопытными цифрами. Цифры эти свидетельствуют, что среди больных, содержащихся в санкт-петербургском доме умалишенных, более всего *чиновников*. Среди пестрого списка причин, приведших людей в этот дом, указывается главная: *«гордость* и *честолюбие»*. За ней следует *«испуг* и *робость»*. Испуг и робость являются как бы предтечами гордости и честолюбия.

Сообщения о жизни сумасшедших резко увеличиваются в 1833 году — году, предшествующем появлению повести Гоголя. Чуть ли не через номер «Северная пчела» печатает информацию и материалы на эту тему. 8 марта 1833 года в очередном статистическом отчете извещается о росте чиновников среди больных. Их уже почти половина всего наличного списка. 24 апреля газета публикует извлечения из книги «Рассуждения о лечении умалишенных, сочинения доктора Левенгайна», где говорится о случаях, когда больной воображает себя Королем, Ангелом, Принцем, Богом и т. д.

Но особенный интерес представляет статья «Северной пчелы», начавшая печататься 5 февраля 1834 года. Она посвящена Больнице Всех Скорбящих — так отныне именуется петербургский сумасшедший дом. Корреспондент, побывавший в нем, описывает чистые светлые палаты, приятное питание, которое недоступно больным на воле, ласковость Главного Доктора. По воскресеньям сумасшедшие слушают литургию в больничной церкви. «Белье вообще отменное, одежда такая, что многие из сих несчастных не могли бы иметь у себя дома. Сертуки из тонкого сукна, шинели из английской байки...» Даже «отхожие места заслуживают внимания: это известные ватер-клозеты — изобретение, которым мы обязаны англичанам». «Телесные наказания в Больнице Всех Скорбящих не известны» (9 февраля 1834 г.). Здесь есть орга́н, бильярд, шашки, стол ломберный для карточной игры, на окнах нет решеток. Во дворе и парке пруды, фонтаны; кроткие пациенты в награду за кротость выезжают в город и «прогуливаются вне заведения». В этом же номере газета, впрочем, вынуждена сообщить

о некоторых мерах, которые предпринимаются в отношении непослушных. В здании есть черная комната, в которой пол, стены и двери почти до потолка обиты тюфяками и обтянуты клеенкою. «Иным,— пишет «Пчела»,— нужно бывает употребить холодные обливания (douches)... Самое большое непослушание наказывается холодными капельными ваннами». В этом номере статья о сумасшедшем доме следует непосредственно за рубрикой «Испанские дела». О них, кстати, сообщается: в Мадриде создан королевский *суд*, такие же суды появились в других городах. Суд над буйными в Больнице Всех Скорбящих и над сторонниками Дона Карлоса в Испании как бы сближаются на газетной полосе.

Впрочем, суд этот, как уверяет «Пчела», может быть и милостивым, но для этого необходимо только одно — *молчание* (вспомним постоянный рефрен исповеди Поприщина: «Ничего... молчание!» На стенах палат висят черные доски, на которых белыми буквами написано: *Будь скромен* (курсив мой.— *И. З.*) и без труда будут отдавать тебе почтение».

Само название газеты Булгарина как бы соответствует *идее скромности*. Пчела — символ постепенности, трудолюбия, подчинения ходу вещей. Она — образец исполнения долга, как бы он ни был тяжек. (Булгарин не раз расхваливал свою газету за эти качества.)

Скромность на ее страницах не просто противопоставляется гордости. Она поэтизируется. От скромности прямой путь к счастью, считает «Пчела». Чтоб не быть голословным, ее издатель в нескольких номерах печатает притчу о честолюбце, который излечился от честолюбия оригинальным способом. Врач-психиатр, встретившийся с честолюбцем (от имени врача и ведется рассказ), дал тому прочитать *записки сумасшедшего,* которые попали ему в руки. Это «Три листка из Дома сумасшедших», оставленных несчастным, который помешался на почве сверхгордости.

Экспозиция рассказа напоминает повесть Гоголя. Молодой человек заболел жаждою высокого чина. Будучи сам в малых чинах, он каждый день *читает «Сенатские ведомости»* и узнает о новых повышениях и назначениях. «Вот люди,— говорит он,— которых я знаю, как самого себя, люди, у которых нет столько ума и способности в башке, сколько у меня в мизинце! Люди-машины!.. А вот один из них Начальником отделения, другой Директором, третий Правителем канцелярии, четвертый Губернатором!.. Все обвешаны орденами! А я... я!..» Кажется, это говорит Поприщин. Кажется, вслед за этим должна последовать и претензия

на трон. Но Булгарин вовремя останавливает своего героя. Он не дает ему зарваться. Тут-то и появляется врач со своими «Тремя листками». В них рассказывается история трех жизней одного и того же человека. Первая его жизнь была посвящена эгоистическому служению себе. Когда он умер, люди даже не вспомнили о нем. Как бы испытывая его, бог дал ему второй срок. Его он прожил достойно. Он заботился о ближних, помогал своим крестьянам. Те поставили ему на могиле памятник с надписью «Доброму помещику». И вновь призвал его на божий свет Господь. И этот, третий срок, вновь стал для него искушением. Он не внял опыту своей второй жизни и впал в гордыню. Ему начало казаться, что он достоин большего, что его силы неоценены. Самолюбие росло и довело его до сумасшествия. В желтом доме он сидел в отдельной комнате, «беспрестанно занимаясь письмом, воображая, что управляет государством». В другое время ему казалось, что он заключен в темницу, и «тогда предавался отчаянию и твердил беспрестанно о своей невинности». В те дни он и составил свои Три листка».

Услышав эту историю и получив в руки сочинения сумасшедшего, молодой честолюбец поблагодарил врача и удалился из столицы. Там — на лоне природы — он занялся хозяйством, принялся за *честный труд* и излечился от незаконных помыслов. Через десять лет он вернулся в Петербург. Он явился к своему избавителю, «толстый, здоровый, румяный», и бросился к нему в объятия. «Да, я прежний глупец,— сказал он врачу,— который чахнул от честолюбия и растолстел, следуя рецепту, прописанному сумасшедшему во втором листке. Я живу в деревне, женат, имею троих детей, красивых, как купидончики, занимаюсь садоводством, хлебопашеством, благосостоянием моих крестьян, любим, уважаем... и совершенно *счастлив* (курсив мой.— *И. З.*)». Бывший больной уже не заглядывает в списки «Сенатских ведомостей», он пришел к мысли, что «полезным... можно быть во всяком звании».

Кончается этот *роман* кандидата в Поприщины тем, что, узнав о бедности своего спасителя, которому не на что выдать дочь замуж, он отваливает тому на свадьбу десять тысяч рублей. Это точное указание суммы весьма важно для Булгарина (автором притчи, подписавшимся традиционными инициалами Ѳ. Б., был он). Понятие счастья для него неполно без измерения того, *сколько оно стóит*. Это уже касается не только данной статьи, но и всей идеологии, которую представляет «Северная пчела» и ее шеф. Если мы вспомним

«Ивана Выжигина», зачинателя так называемой нравственно-сатирической ветви в русской беллетристике, то там герой в конце получал не только красивую жену, деток-херувимов и поместье в Крыму, но и *миллион,* что было денежным эквивалентом его счастья. По существу, ради этого миллиона он и старался — жил в бедности, странствовал, разочаровывался в друзьях, впадал в грех и т. д. Поспел миллион, и идеал материализовался, искания закончились, амбиция удовлетворилась.

Нельзя недооценивать влияния этой идеологии на публику. «Иван Выжигин» разошелся по России в тысячах экземпляров. К 1834 году (год написания «Записок сумасшедшего») он выдержал несколько изданий, был переведен на иностранные языки, получил продолжение в виде «Петра Ивановича Выжигина». Его не могли убить ни пародии А. Орлова, ни едкая критика Пушкина, ни насмешки «Литературной газеты» и «Телескопа». Роман раскупался, как раскупалась и «Северная пчела», и делал свое дело — недаром у Булгарина появились подражатели, «последователи», «ученики» в литературе.

Гоголь, как известно, с первых шагов на литературном поприще оказался среди оппонентов булгаринской линии. Он не только примкнул к пушкинской «аристократической» партии и впоследствии в «Современнике» открыто осмеял газету Булгарина, он вступил с этим направлением в спор, который вышел за пределы борьбы с частным лицом или частным изданием. В самих «Арабесках», в трех повестях этого сборника, одной из которых являются «Записки сумасшедшего», а двумя другими «Невский проспект» и «Портрет», «Северная пчела» осмеивается трижды. В «Портрете» она делает рекламу польстившемуся на червонцы Чарткову, в «Невском проспекте» ее подписчиком и почитателем является поручик Пирогов. «Курские помещики хорошо пишут»,— замечает Поприщин, прочитав в ней описание бала. «Курский помещик» — не кто иной, как «чухонский помещик», то есть сам Булгарин, подписывавший так свои очерки петербургских нравов (в которые, кстати, входили и описания балов). Конечно, полемика с «Пчелой» и представляемой ею *точкой зрения* — не единственный исток гоголевской прозы, но тем не менее существенный. Присутствует он и в «Записках сумасшедшего».

По Булгарину лишь «честный труд», постепенность, верная служба могут привести к достижению идеала. Не зарываться! — вот лозунг булгаринского человека. Будь нрав-

ствен прежде всего по отношению к закону, системе, правилам, принятым в обществе, и оно вознаградит тебя. И даже *случай* — скажем, получение богатого наследства, внезапное обнаружение высокого происхождения героя (что и происходит в «Выжигине») — выпадает в награду тем, кто *смирно* исполнял эту роль.

Притча о сумасшедшем, опубликованная в «Пчеле» и являющаяся как бы прапародией на гоголевскую повесть, точно отвечает рекомендациям этого морального кодекса. Герой «не зарывается». Минутное обольщение (без него не было бы интриги) сменяется искренним раскаянием — и в трудах добывается избавление. В сюжете с чуть не попавшим в желтый дом честолюбцем *нет трагедии:* история, приключившаяся с ним, всего лишь *недоразумение,* возникшее между героем и обстоятельствами. Оно не безысходно, оно практически преодолимо. «Нравственность» нравственно-сатирической идеи тут состоит в том, что герой получает *советы,* как *исправиться,* вернуться в лоно порядочности и т. д. Ему подбрасываются *меры,* с помощью которых он может сделать это, не нарушая спокойствия. Этот реально-деловой подход к сумасшествию характерен. Для Булгарина проблема поправления своего психического здоровья — то же, что и поправка своих денежных дел. Недаром его притча называется: «Три листка из Дома сумасшедших или *психическое излечение* (курсив мой.— *И. З.*) неисцелимой болезни».

Для этой идеологии нет понятия духовного конфликта. Для нее счастливое семейство, румяные щеки и тугой кошелек — выход, способный покрыть любые противоречия. Вот почему «Пчела» из номера в номер формует образ *счастливого человека,* который счастлив по-булгарински. Этот герой имеет два варианта: петербургский и сельский. В столице он служит или занимается «делами». Он одет в лучшее платье от Руча (первый петербургский портной), в сапоги от Пеля (тридцать рублей пара и подметки не снашиваются в год), у него экипаж от Иохима. Иохим — лучший каретный мастер в столице, а Гамбс — мебель которого украшает комнаты счастливца, лучший мебельщик. Обедает он если не дома, то в ресторанах Фельета или Дюме, ходит в оперу, подписывается на «Пчелу» и читает романы Булгарина.

Впрочем, поклонником их является и вариант номер два — то есть сельский житель. Он как две капли воды похож на героя романа «Иван Выжигин» помещика Россиянинова

Его амбары ломятся от хлеба, в семье царит благость и взаимопонимание. Общий антураж счастья соответствует антуражу финала «Трех листков». Доходы обоих героев, естественно, высоки.

Если же говорить о духовной пище, то она исчерпывается чтением той же «Пчелы» или «Библиотеки для чтения». У героя абсолютно отсутствует вкус. Он, как «Библиотека» и «Пчела», готов считать Кукольника «гением», нашим Гете, а о Пушкине отзываться, как и о Кукольнике. «Любители нашей литературы должны радоваться появлению нового *светила* (курсив мой.— *И. З.*),— пишет «Пчела» о Кукольнике,— коего выход заблистал такими роскошными цветами поэзии» (14 августа 1833 г.). «В одном берлинском журнале,— не стесняясь пишет она же (№ 44, 1834 г.),— уверяют, что в России считаются ныне 5485 отечественных писателей, из коих редактору известны только двое: Александр Пушкин и Фаддей Булгарин...»

Что касается Пушкина, то он для героя так же знаменит, как и ресторан Фельета или, скажем, кондитерская «Реноме». О нем в «Пчеле» пишется так же часто, как и о них, и *в том же тоне*. Пушкин — реестровая достопримечательность, ассортиментный символ барда, «нашего певца» и т. п. Примерно в таких выражениях и пишет о нем «Пчела»: «автор бессмертных творений», «первый наш поэт», «счастливец-гений». Пушкин в этих перечислениях похож на... сахарного Наполеона, который стоит в витрине кондитерской «Реноме» и которого рекламирует Булгарин. Наполеон в этой корреспонденции приравнен к галстукам, лорнетам, модным дамским перчаткам, кошелькам, продающимся в той же кондитерской. Это низведение великого до уровня кошельков и лорнетов — типичный стиль мышления «Северной пчелы». Великого же в духовном смысле для нее вообще не существует. Есть великий доход, великий чин, но нет *великого человека*. Вот как, например, она пишет о другом отечественном гении — Лобачевском: «У нас на святой Руси гении никогда не бывают поняты. Но не беспокойтесь. От прозорливого Г. Лобачевского не укрылась эта плачевная участь гениальных произведений. Он послал по экземпляру своей программы (речь идет о «Геометрической программе» Лобачевского.— *И. З.*) во все знаменитые иностранные академии. Дай Бог ему успеха. Авось там его поймут лучше нашего» (21 марта 1834 г.).

Пушкин же для «Пчелы» велик относительно. Это величие

популярности, величие спроса публики. Считаясь с нею, «Пчела» вместе с тем играет авторитетом Пушкина, низводя его *до своего уровня* — потребительски-материального, коммерчески-популярного. Пушкин известен — она должна отдать ему дань. Но — не более чем сапогам от Пеля и фракам от Руча. Мы уже не говорим о том, что эпитеты «счастливец-гений», «первый наш поэт» и сравнения Пушкина с Наполеоном (см. № 77, 1833 г.) отдают фамильярностью, лакейским вызовом, попыткой стать с великим на одну ногу. Ты гений, как бы говорит «Пчела», но ты *наш* гений, и *мы* признаем тебя, хвалим и поощряем. «Несколько *анекдотцев* (здесь и дальше курсив мой.— *И. З.*),— пишет рецензент о «Повестях Белкина» (№ 287, 1831 г.),— ...рассказанных весьма *приятно*, языком правильным и слогом живым... *Прочтешь точно так, как съешь конфект* — и забыл!» «Мило», «гладко», «плавно»,— похлопывает «Пчела» Пушкина по плечу за те же повести в 1834 году (№ 192).

Это отношение к Пушкину — не только отношение официальной идеологии (и самого Булгарина) к личности Пушкина, но и к духовным ценностям вообще, к той цене величия и красоты, которые составляют идеал высокого искусства.

Что же после этого удивляться, что подписчик «Пчелы» Поприщин принял за стихи Пушкина «гладкие» стишки Николаева, которые тоже «милы», «приятны», «живы» и проч. Он мерил их меркою своего духовного наставника.

Чтобы закончить эту тему, приведем образец поэзии, которой «Северная пчела», стихов почти не печатавшая, предоставляла свои страницы. Это стихи Михаила Максимова, воспевавшего то тезоименитство Государя, то Новый год.

Да здравствует на многи лета
Наш царь на счастье наших дней!..
(6 декабря 1832 г.)

...Наша матушка-Россия
Новым счастьем пусть цветет!
На поля пускай родные
Плодородья дождь сойдет.
Голосистое веселье
Пусть в селениях живет.
Пусть встречают там в похмелье
С новым счастьем Новый год!..
(2 января 1833 г.)

Итак, комплекс *счастья* достаточно обозначен. Он вполне совпадает с *первоначальным* представлением Поприщина

об идеале. Гоголевский герой с завистью смотрит на своего начальника отделения, на котором фрак от Руча и «сапоги по тридцати рублей». Он и сам бы хотел так одеваться и ездить в карете от Иохима. Он завидует «зеркалам и фарфорам» директорской квартиры. Платок, надушенный дорогими духами, для него — сладостнейший эфир, а шум платья генеральской дочки — высшая музыка. Втайне, как и герой Булгарина, он надеется, что он вовсе не титулярный советник, а «какой-нибудь граф». «Ведь сколько примеров из истории,— рассуждает он,— какой-нибудь простой... и *вдруг* (курсив мой.— *И. З.*) открывается, что он какой-нибудь вельможа или барон...» Заходя в мечтах еще дальше, он *уже* видит себя генералом с голубой лентой и эполетом на левом плече. По подсчетам той же «Северной пчелы» (см. № 152, 1834 г.) для того, чтобы достичь генеральского чина, нужно *мирно* служить *сорок лет*. Поприщин же *не хочет ждать*. Уже на этом этапе — этапе, соответствующем комплексу героя Булгарина,— в его голове зарождается идея *скачка*, которая отрицает булгаринскую ситуацию. *Амбиция* Поприщина, его *максимализм* противоречат им. «Да разве я не могу быть *сию же минуту* пожалован генерал-губернатором?..» — спрашивает он, и в этом выражается его желание *немедленного* преодоления пропасти, разделяющей его с Их Превосходительствами.

Впрочем, его притязания и на этом этапе не ограничиваются их уровнем. Речь идет не только о высшем *чине* и высшем сословном достоинстве. В записках Поприщина то и дело начинает мелькать словечко «все»: он до «всего» хочет дойти, «все» узнать и стать «всем». И, записав наконец: «сегодняшний день есть день величайшего торжества! В Испании есть король... Этот король — я...»,— он тут же добавит: «теперь передо мною *все* (курсив мой.— *И. З.*) открыто. Теперь я вижу *все* как на ладони».

Но это будет в конце, а в начале Поприщин еще поет песнь «Пчелы». Он хулит мужика-«свинью», который не ходит в театр, поругивает французов за их парламентаризм («Эка глупый народ французы! Ну чего хотят они? Всех бы, ей-богу, и перепорол розгами!»), чванится перед лакеем и мечтает о счастье с генеральской дочкой. Он робеет перед Его Превосходительством и обрывает свои дерзкие фантазии остерегающим — «Ничего... молчание!». Что таится за этим «Ничего...», читатель узнает позже, а пока Поприщин разрешает себе пощелкивать сочинителей, имеющих смелость критиковать коллежских регистраторов, прохаживаться насчет

внешности своего начальника (голова которого похожа на аптекарский пузырек), а спустя некоторое время доходит и до камер-юнкеров («ведь через то, что камер-юнкер, не прилепится третий глаз во лбу»). Уже здесь поприщинская *амбиция* противоречит булгаринскому позитивизму, уже в этих прорывах молчания слышится нечто, предвещающее: плюю на вас *всех!* На попытку начальника отделения поставить его на место, он отвечает: подумаешь, надворный советник! Можем и мы стать советником, а может, еще и повыше — «чем-нибудь побольше», «или там другим каким-нибудь», «или как его».

Словечки эти звучат довольно грозно. В них нет *конкретного* обозначения того, чего герой хочет. Тут уже не о чине идет речь, не о генеральском месте, не о миллионе, а о чем-то таком, что и самого САМОГО может бросить в страх. Эта *неопределенность* поприщинских притязаний — первый удар по булгаринскому конструктивному идеалу, по умеренному реализму его. Тут налицо *максимализм,* причем не только иерархический. Это жажда *воплощения,* и воплощения полного.

И Поприщин совершает скачок. Из титулярного советника, очинивающего перья, он превращается в Фердинанда Восьмого — бог знает во что! Чтобы понять, что это могло означать для сослуживцев героя-Гоголя, достаточно перелистать день за днем «Северную пчелу». Именно она приучала читателя к тому, что все, что происходит в мире, происходит *где-то там, по ту сторону* реального сознания, в *какой-то* Испании, какой-то Франции. То, что в английском парламенте могли спорить о судьбе польских беженцев из России, и ему, парламенту, за это ничего не было, выглядело в глазах русского человека фантастикой. Фантастикой была сама Европа, все эти перевороты и перемены, смещения королей, выпрыгивание каких-то выскочек в венценосцы.

И *вдруг* в своем родном департаменте, в общей зале, где сидят самые мелкие писцы,— Фердинанд Восьмой! Это равно появлению человека с того света, падению Луны на Землю или чему-то в этом роде. Поприщин как бы совершает скачок из русской жизни в европейскую жизнь, в мифические «испанские дела», о которых русский чиновник начала XIX века читал, как о похождениях героев Вальтер Скотта. *Дерзость* поприщинского преображения беспредельна. Это не тихое врастание в порядок, внедрение в него, просверливание места под солнцем. Это *взрыв* булгаринской постепенности, разрыв с нею. Поступок гоголевского сума-

сшедшего не минутное «отклонение», не блажь ума, которую тоже, с точки зрения «Пчелы», простить трудно, а настаивание на своей безумной мысли, укоренение в ней. Ибо и «Фердинанд Восьмой», как мы увидим в конце, для него *не предел.* Лозунг «будь скромен» для Поприщина не подходит. И не пользоваться ему в награду за кротость ватер-клозетом, не играть в шашки и не выезжать в коляске, чтоб «прогуливаться вне заведения». Булгаринская идиллия и в сумасшедшем доме — не для него.

Он и здесь не смиряется, не вписывается в ту картину благости и спокойствия, которую являет собой находящаяся под Высшим покровительством Больница Всех Скорбящих. Он и тут выламывается из порядка, и тут покушается на порядок. Даже когда, доведенный ударами палки «Великого Инквизитора» до слез, он не отзывается на «Фердинанда Восьмого», он не откликается и на Поприщина. Он обращается *ко всему свету* с просьбой дать ему тройку быстрых коней. Он мчится на ней через Европу, мимо Италии, и видит впереди Русь, окошко матери, летящее ему навстречу. *Он все еще мыслит себя в системе мира, а не департамента.* Смирения нет, его не дает и заключительная фраза «Записок» — фраза о шишке под носом у алжирского бея. *Так* о бее может говорить только «испанский король».

Сам бред Поприщина, его сумасшедшее озарение и перескоки с английского бочара, который «сделал Луну», на повивальную бабку, желающую распространить магометанство,— фантастико-иронический отклик его (теперь уже освободившегося!) сознания на фантастику европейской жизни, отраженную в «иностранных известиях» «Пчелы» и в ее «Смеси». Рядом с сообщениями о переворотах, революциях, смещениях коронованных особ (в том числе и алжирского бея) «Пчела» печатала «Смесь», как бы подкрепляющую для русского читателя невсамделишность этих событий. То она писала о том, что где-то (не в России!) родился мальчик с тремя головами (№ 7, 1830 г.), то про голландскую девицу, которая не ест с 1818 года (№ 27, 1830 г.), то о черном кролике с перьями вместо шерсти (№ 43, 1830 г.), о девушке с двумя носами (№ 40, 1832 г.), об ученых блохах, везущих тяжести в четыреста раз тяжелее их тела (№ 154, 1832 г.). Эти факты мешались с именами политиков (Лафайетта, Полиньяка, Талейрана, Веллингтона, упоминающихся в записках Поприщина), с отчетами об «испанских делах» и т. д. Некоторые сообщения «Смеси» прямо напоминают страницы дневника Поприщина. «В Би-

сетрской больнице,— пишет «Северная пчела» в № 217 1833 года,— в Париже находится сумасшедший, который воображает, что во время обеда проглотил по неосторожности гусарского ротмистра, который упал в его рюмку». «Какой-то мистик,— читаем мы в № 154 за 1832 год,— напечатал в баварском календаре за 1832 год, что 20 марта в 3 часа пополудни начнется осень». «Полоумный астроном Бонардин,— информирует «Пчела» в № 238 за 1833 год,— предсказывает в 1832 году (? — *И. З.*) разрушение Вселенной, которую комета заденет своим хвостом». Упоминается здесь и английский «бочар», который распродает по частям бочку, служившую гробом для Байрона, когда его тело перевозили из Греции в Англию (№ 44, 1834 г.), и рыба-женщина (№ 194, 1834 г.) и т. п.

Все эти факты говорят, что Гоголь не просто дал волю сумасшедшему воображению Поприщина — он высмеял и спародировал в его видениях тот «бред», который подносился ежедневно читателю на страницах официозной русской газеты. Поприщин как бы выбрасывает из себя все эти сведения, весь этот мусор, который накопился в нем за сорок лет молчания, чтоб, очистившись от него, открыться для нас в финале.

В работах о Гоголе (см. «Реализм Гоголя» Г. А. Гуковского) отмечалось, что само желание стать «королем» вполне сословно и иерархично. Это верно. Король (как и император в России) — пик той пирамиды, на которую взирает снизу в первой части «Записок» Поприщин. Он *венец* земного, апогей, о котором может грезить помешавшаяся на чине мысль. Но не надо забывать, что Фердинанд Восьмой все-таки испанский король (хотя, как говорит Поприщин, «у всякого петуха есть Испания»), он даже не Дон Карлос, то есть не тот, кто более или менее имеет право на престол, а лицо, которого в природе не существует, фантастическое изобретение Поприщина. Он нонсенс, не только по отношению к испанскому престолу, но и по отношению к логике.

И хотя воплощение Поприщина на этом этапе происходит в формах, подсказанных той же «Пчелой» — отсюда взяты и «гранды», и вся обстановка испанского двора,— какой он король? Что делает этот так называемый король, «придя к власти»? Чем он занимается? Раздачей чинов? Осмотром королевских подвалов с золотом? Нацепливаньем на себя лент, орденов, устройством балов, соблазнением куртизанок, охотою, войной и всем тем, чем занимаются на его месте вновь испеченные венценосцы? Или он, может

быть, как истый государственный муж, берется за дела внутренние, преобразовывает, издает указы, отменяет распоряжения предшественника? Нет! Первый призыв Поприщина, оказавшегося среди своих «подчиненных» (сцена в сумасшедшем доме),— *«спасем Луну!»*.

Не королевских почестей, не материальных благ (он даже последний вицмундир режет на куски, чтобы сделать из него мантию) желает Поприщин. Его взор обращается к судьбе «нежного шара» Луны, на который грозится сесть Земля. В его помешавшемся воображении главенствует одна мысль — *о сострадании*. Им овладевает «сердечное беспокойство». Будучи не очень добр в чине титулярного советника, он, став Фердинандом Восьмым, не кобенится, не требует поклонения и прощает Мавру, не признавшую его королем. Он довольствуется *молчанием* в департаменте, молчанием тех людей, которые презирали его и в присутствии которых он сам молчал. Ему достаточно одного впечатления, которое производит его подпись на служебной бумаге: «Фердинанд VIII». Позже он покорно выполняет все «обряды», которые совершают над ним испанские «гранды», до тех пор, пока ему на голову не начинают лить холодную воду.

Почувствовать «непрочность» и «нежность» холодного шара Луны, отделенного от Земли расстоянием в много тысяч километров,— на это не способен булгаринский позитивист. Даже в минуты горячечного бреда о том, что́ он *смог бы*, дай ему власть, он вряд ли бы на такое решился. Это не хрустящие за обшлагом сюртука реальные бумажки, а нечто, что не взвешивается на весах его сознания. Это *любовь* — любовь, преодолевающая холод пространства, доплескивающая до бездушного шара Луны. В черновом варианте повести Поприщин, плача, спрашивал: «Матушка моя! за что они мучат меня? Царица! Голова моя светлая! Ты видишь, как жестоко поступают со мною за *любовь!*» (курсив мой.— *И. З.*).

Да, его мучают за любовь, за то *светлое,* что обнаружилось, выплеснулось вместе с жалкими желаниями стать камер-юнкером или генералом. Оно выплеснулось вместе с ожесточением, мизантропией, обидами, которые нанесли ему за годы молчания. Все темное и пошлое, что вбивала ему в голову «Пчела», жизнь в Петербурге, обитание на чердаках откинулось прочь этим мощным порывом глубоко человеческого, собственно, и повергшим его в «безумие».

Вот почему такое значение приобретает финальный образ

«Записок» — образ *струны в тумане,* которую слышит Поприщин и на которую откликается его душа. Это не просто метафора, это полная значения *мысль* Гоголя, итоговая мысль его повести. Как известно, повесть эта первоначально называлась «Записки сумасшедшего музыканта». (В тексте их, являющемся каноническим, остался рудимент этого замысла. Стоя перед домом, в котором живет Фидель, Поприщин говорит: я знаю этот дом, в нем живет один мой знакомый, он играет на трубе.) Как известно, она опубликована в сборнике «Арабески», где помещена статья «Скульптура, живопись и музыка». И что, наконец, сам этот сборник посвящен, по существу, искусству, так как и многие статьи его затрагивают эту тему (в частности, «Несколько слов о Пушкине», «Об архитектуре нашего времени», «О малороссийских песнях»), и героями двух его художественных произведений — «Невского проспекта» и «Портрета» — являются художники. Повесть о Поприщине была задумана, вероятно, как повесть о непризнанном гении музыки и была в этом смысле откликом на гофмановские сочинения о безумных музыкантах и на их продолжение на русской почве — на повести В. Ф. Одоевского («Последний квартет Бетховена» и др.).

Но гоголевский непризнанный музыкант стал непризнанным *гением любви, гением жажды любви,* которая тоже оказалась непонятой и была признана сумасшествием. Оригинальность и величие гоголевского решения этой темы в том, что он гофмановских гениальных безумцев, которые далеко отстоят от толпы и творят в стороне от нее, скрестил с гофмановскими же надворными советниками, которые у немецкого романтика являются представителями пошлой среды, не понимающей гения. У Гоголя титулярный советник становится «гением». Он возвышается до смутного сознания своего высшего назначения, ибо слышит «струну в тумане».

«О, будь же нашим хранителем, спасителем, музыка! — писал Гоголь в статье «Скульптура, живопись и музыка».— Не оставляй нас! буди чаще наши меркантильные души! ударяй резче своими звуками по дремлющим нашим чувствам! Волнуй, разрывай их и гони, хотя на мгновение, этот холодно-ужасный эгоизм, силящийся овладеть нашим миром! Пусть при могущественном ударе смычка твоего смятенная душа грабителя почувствует, хотя на миг, угрызение совести, спекулятор растеряет свои расчеты, бесстыдство и наглость невольно выронят слезу пред созданием таланта».

Музыка, звучащая в финале «Записок», разрывающая

холодный эгоизм одинокой души и обращающая ее к «Нему», как писал Гоголь в той же статье, есть последний удар по меркантилизму и позитивизму булгаринской идеологии, по тем принципам ее, от которых отталкивался автор Поприщина.

Гоголь как бы сыграл комедию и с «испанскими делами», и с булгаринским идеалом. Он вынес действие повести, ее внутренний сюжет за пределы их реальной компетенции и поставил своего героя над прессой, над временем, над той средой, которая его породила, оставив его вместе с тем реальным титулярным советником, реально жившим в России в 1833 году.

ОБМАНУТЫЙ ХЛЕСТАКОВ

Гоголь писал в «Театральном разъезде» о «Ревизоре»: *человеческое слышится везде*. У Гоголя не было «свиных рыл», были люди, свиные рыла — это видение покосившегося воображения городничего. Когда он в конце пьесы оглядывается, ища поддержки, то видит не лица, а личины, надетые на них Хлестаковым: Земляника — «свинья в ермолке», Ляпкин-Тяпкин — «моветон», почтмейстер — «департаментский сторож», а не почтмейстер. Но ведь и Хлестаков, создавший их такими, не ревизор, он тряпка, сосулька, «вошь», как говорит о нем городничий в первой редакции. Он мальчишка, а не «генерал», «дьявол», «особа» — тот, за кого его здесь приняли.

События «Ревизора» — звездный час Хлестакова, минута его воплощения. У Гоголя он все время спешит, лихорадочно торопит часовую стрелку. «Я вдруг», «я сейчас», «я мигом», «я сию же минуту отдам»,— говорит он чиновникам. Занимая деньги, он занимает их не на неопределенный срок, а на полчаса, до завтра, до вечера. Жизнь Хлестакова укладывается в эти деления времени. Она стиснута мигом и в миг должна развернуться, расцвесть, дойти до вершины и уничтожиться. *Миг* Хлестакова в «Ревизоре» — это миг полного осуществления его гения, если можно признать, что в Хлестакове есть гений.

Гоголь пишет об «обрезанных» желаниях своего героя — тому все время хочется взлететь, подняться над обыденностью. В часы шатаний по Невскому, праздного прогуливания службы (вспомните прогулки Поприщина) Хлестаков мечтает оказаться за цельными окнами бельэтажей, ибо сам он живет в четвертом этаже. Комплекс гоголевского чело-

века — четвертый этаж. В четвертом этаже живут Поприщин, Чартков из «Портрета», художник Пискарев, Акакий Акакиевич. Они взбираются туда по лестницам, облитым помоями, и со следами собак и кошек. Четвертый этаж — это чердак, дыра, гнездо, где обитают «обитатели». Спуститься с него — значит для них подняться, возвыситься, стать *кем-то.*

И вот уже Поприщин режет на куски вицмундир и кроит из него мантию короля. Вот он «инкогнито» (!) прогуливается по столице и весело поглядывает на проезжающего мимо императора: что ж, мы теперь на одной ноге, ты Николай I, а я Фердинанд VIII. Вот нос майора Ковалева появляется в Казанском соборе в генеральском воротнике. Вот нищий Пискарев вальсирует в снах с лучшими красавицами Петербурга, а за Калинкиным мостом вырастает привидение с усами, огромного росту — и все узнают в нем переписчика бумаг Башмачкина.

И пусть Поприщин отправляется в сумасшедший дом, а Акакий Акакиевич на тот свет, пусть нос Ковалева благополучно возвращается к нему с прыщом, как и был,— воплощение состоялось, минута пережита, как ни потрясающ ее *обман.*

Обман Хлестакова не его вина, это гипербола, которой он вознаграждает себя за ничтожную цену обыкновенного «жребия». Хлестаков — генерал, Хлестаков — главнокомандующий, Хлестаков — гроза Государственного совета — не плут на вершине своего успеха, а человек, которому можно сочувствовать.

Таким и играет его Олег Басилашвили в Ленинградском Большом драматическом театре имени Горького.

Он внутренне преодолевает искус играть плута, потому что играется, потому что Хлестаков как будто и плутует на деле, но Хлестаков — мальчишка, Хлестаков — дитя выскакивает из него, из его дежурных улыбок, шарканий ножкой, рисовки.

Хлестаков в спектакле в железных клещах Осипа. Осип выплывает из-за его спины, как фигура первой величины, как сила, которая руководит Хлестаковым, вертит им и всем, чем вертит тот в свою очередь. Городу кажется, что он дурачит «ревизора», но дурачит их всех Осип, он торжествует в финале, а не Хлестаков. А пока они с городом перебрасывают Ивана Александровича с рук на руки, как делают это чиновники, когда возвращаются после сытного «лабардана» в дом городничего.

У Гоголя нет этой сцены, она придумана, но придумана хлестко, и идет она под текст гоголевский. В пьесе текст произносится в доме, Товстоногов вынес его из стен. Он поместил всю честную компанию в дрожки, которые, качаясь и колыхаясь, скачут в зал. Красные лица, объятия, типично русская картина. Все фамильярно сбились в кучу, все «свои» и «ревизор» уже свой, не страшный. Хлестаков не сидит, он лежит у чиновников на коленях, и один из них поддерживает его ноги, другой голову. Они качают и баюкают его, как младенца, и подкладывают ему под голову подушку, ибо голова Хлестакова не держится: он пьян.

Изредка Хлестаков приподымается, осматривает нас осоловевшими глазами, что-то говорит, машет платочком. На запятках покачиваются двое квартальных, Лука Лукич Хлопов бренчит на гитаре, и все поют, и по залу прокатывается смех, который холодит сердце.

Тройка! Это тройка выехала на сцену, материализовалась, выскочила из пьесы. Вот она, вот кто едет в ней. Голова Хлестакова совсем падает, и тогда, чтоб взбодрить его, сидящие в дрожках переворачивают Ивана Александровича, и его голова оказывается там, где были ноги, а ноги там, где голова. Квартальные на запятках покачиваются все резвее, дрожки набирают ход, а песня уже не песня, а крик, он бьет нас по лицу, как порывы ветра, и вдруг весь этот страшный символ начинает погружаться под сцену. Свет гаснет и тут же вспыхивает вновь. И перед стеной занавеса, прямо на нас, мелко работая ножками, бежит запыхавшийся, мокрый, несчастный Петр Иванович Бобчинский. Все лопается и трещит на нем, он сбрасывает с себя сюртук, он протягивает руки, умоляя попридержать ход, но дрожки уже далеко, и он бежит и бежит за ними, подгоняемый комически-зловещей музыкой.

О спектакле Товстоногова уже много написано. Пишут, что главный герой его страх (так считает и сам режиссер), что черная кукла мистического «ревизора», которая висит над сценой и то и дело выхватывается светом прожектора и иногда сходит на землю, дублируя Хлестакова, и есть удача, гвоздь всего. Это черный страх в черном небе, который спускается, наконец, оттуда под руку с жандармом.

Я так не думаю. Черная кукла показалась мне довеском к спектаклю. То, что происходило на сцене, то, что игралось, пелось, танцевалось и представлялось актерами, было гораздо страшней. Страшен был не ужас, изображаемый городничим, не эти подмены Хлестакова куклой, а соскакивание

смеха в слезы, выпадание его в плач, позор и печаль человеческого.

Не сатиру я видел на сцене, а «смех, родившийся от любви», смех над «братом моим», который и в искаженности мечтаний своих все-таки мой брат. Помните гоголевские слова о Башмачкине: «Это брат твой»?

Я видел это в Хлопове (Н. Трофимов), в Шпекине (М. Волков), в Добчинском (Г. Штиль) и Бобчинском (М. Данилов), в Гибнере (И. Пальм) и городничем (К. Лавров), и даже в Осипе, когда он гладит Хлестакова по голове и говорит ему как дядька дитяти: «Ей-богу, поедем».

Правда, этот жест цинический, жест насмешки, но и Осипу делается жаль своего барина, а с ним и себя.

Осипа играет С. Юрский. Осип — мужик, но мужик, уже переродившийся в Петербурге, мужик-лакей, а для лакея, как говорил Вяземский, нет великого человека. Для него есть только хозяин. С первого появления Осипа в спектакле мы чувствуем, что он не тень Хлестакова, а нечто большее, чем тень. Кровать, на которой валяется Осип, выдвинута на острие сцены, в первый ряд зала. Осип потягивается на ней, перевертывается, мучается ленью. С. Юрский играет не просто лень, а разврат и мизантропию лени, и когда он поворачивается в зал и говорит: «кажись теперь... весь свет съел бы», мы верим: съел бы, если б мог. Он всех нас слопал бы, дай ему волю.

Осип — Юрский и внешне не похож на других осипов. Он в пенсне, в жилетке, на одной руке у него белая перчатка. Подобрал где-то на улице или стянул у барина? Но он значителен в этом наряде, его позы, когда он разговаривает с трактирным слугой или с городничим, напоминают федотовского «свежего кавалера». Осип рычит, как мужик, но рычит с прононсом. Лень, которая разлилась в нем, как ртуть, не мешает ему легко спрыгивать с кровати, когда появляется хозяин. Он плут-профессионал и, как плут, умеет менять маски, но выражение его лица просматривается из-за них. Оно определяется одним чувством: неполноценность. Осип казнится своим передразниванием, корежится от него. Он с ненавистью смотрит на трактирного слугу, который делается свидетелем его холопства. Осмелев, он входит в раж и начинает хватать, что попало, и забирает у купцов даже «веревочку». «Веревочка» — не только факт хозяйственности Осипа, это край свободы, которую он на миг почувствовал.

Все в миге, все живут мигом. И музыка в спектакле (С. Слонимский) какая-то скачущая, нервно-подпрыгиваю-

щая, как прыжки Хлестакова и скачки Осипа. Вихрь, врывающийся в городок с приездом ревизора, реализован в смещении плоскостей стен, в яростном беге Бобчинского, в карусели, которую устраивают на сцене Хлестаков и Марья Антоновна. Статичный разрез дома городничего (он неизменен, вечен, он — единственная декорация пьесы) начинает ходить ходуном, некий сквозняк проносится по нему. Похотливый бег Хлестакова за аппетитной дочкой превращается в пародийную схему движения, которое никуда не ведет, которое кружится в одном кругу и заканчивается ничем — пустячным поцелуем.

И все время где-то за домом заливается колокольчик. Он резонирует со звоном шпор городничего, он перебивается бравурной фортепьянной пьеской, которую наигрывает Хлестаков в присутствии почтительно выслушивающей свиты. Брови у Ляпкина-Тяпкина (В. Медведев) поднимаются, он делает задумчивое лицо, он слушает Баха, а не Хлестакова.

Даже квартальные принимают участие в этом ритмическом решении спектакля. В первом явлении они сонно приклеены к колоннам, их позы унылы, склоненные головы дремлют. Но вот раздается словечко «инкогнито», и они оживают. Команда городничего вступает в действие. Она копирует своего начальника и строевым маршем следует за ним, когда он задумчив, она рассыпается веером, когда он в гневе, и она превращается в летающих ангелов, когда он показывает наверх, где спит Хлестаков: «Тихо!»

Плавающие ангелы в сапогах и с сизыми носами. Что-то жуткое есть в их парении.

Инерция движения так сильна, что измочаленный Бобчинский, уже не понимая, куда он бежит и зачем, врывается в дом городничего по следам дрожек и, не видя, что все стоят, вытянувшись перед Хлестаковым, разрубает шпалеру чиновников и сбивает с ног Ивана Александровича.

«Ревизор» в БДТ — это спектакль стихии, спектакль — организм, где все вихрь и все целое, все — мысль и капля к общей мысли. Даже голос Иннокентия Смоктуновского, который произносит здесь несколько фраз, тоже действующее лицо. Он звучит в прологе, когда читает эпиграф к пьесе, и он завершает ее тем же эпиграфом. Только теперь он не таинствен, не злорадно-насмешлив, как вначале, это смех, переходящий в рыдание по героям. В голосе Смоктуновского дрожит сострадание — нерв голоса Гоголя.

«На зеркало неча пенять, коли рожа крива... Ха-ха-ха!..» — смеется он, и смех переходит в кашель, в захлебы-

вающийся звук. Он раздается тогда, когда гроза возмездия уже грянула и все онемели в ее вспышке. У Товстоногова три немых сцены, а не одна. Первый удар грома сражает бедного смотрителя училищ. Все кидаются к нему и окаменевают. Второй — призыв к спасению. Толпа бросается врассыпную. Третий — покаяние. Никто никуда не бежит. Все упали на землю, на колени, закрыв головы от гнева божия.

Но не этот финал и не раскаты грома остаются в душе, когда выходишь на набережную Фонтанки в белую ночь. Остается звон бубенцов и видение тройки — той тройки, что унесла Хлестакова. Хлестаков, покидающий город, всегда уезжал где-то за сценой. Звенел колокольчик, раздавался крик ямщика «Эй, залетные!», и он уносился, как будто его и не было.

Здесь он мчится прямо на нас.

Хлестаков-призрак, Хлестаков — «невидимая сила» стал модой толкования этого исчезновения. Был он или его не было? Черт он или человек? Сам Гоголь дал тому повод: «лицо фантасмагорическое». Но он же и сказал: Хлестаков «бы преспокойно дождался толчков и проводов со двора». Дождался бы, если б не Осип. Это тот надоумил его уезжать. Плут Осип боится расплаты, Хлестаков ничего не боится: он не мошенничает, он *живет*.

Вертлявость, ребячество, воздушность жестов О. Басилашвили к концу пьесы гаснут, как бы вязнут в недоумении, овладевающем его героем. Сначала это краткие паузы среди веселья, бездумья удачи, потом окаменение с выражением вопроса и грусти на лице. Уже в момент сватовства и счастливого благословения на брак Хлестаков, только что плясавший польку и изображавший умиравшую птицу в балете, вдруг, как ребенок, прижимает палец к губам. Его глаза начинают растерянно бегать. Что же это с ним? И в самом деле женитьба, новая жизнь? И ему оказали доверие, отдали руку «хорошенькой»? Неужто? Он почти уже верит, что это факт, что *с ним* это происходит и происходит не во сне. Ура! — готов он вскрикнуть, но что-то, смысла чего ему не дано постигнуть, останавливает его.

И вот последние реплики, прощание. «Прощайте, Антон Антонович!.. Очень обязан вам за гостеприимство...» И тут О. Басилашвили делает паузу и обращается к залу: «...признаюсь, от всего сердца... мне нигде не было такого хорошего приема...» Скорбное лицо только что вертящегося мальчишки взрóсло. У него даже губы дрожат. Хлестаков на пороге сознания *конца минуты*. «Нигде»,— шепчет он,

и мы слышим за этими словами: «и никогда». Никогда и нигде не будет ему уже такого хорошего приема.

И это говорит Хлестаков, автор письма к Тряпичкину, который час назад осмеял своих гостеприимных хозяев, как последних дураков? Это он сожалеет о расставании с ними? Он, скрывающийся от них с двумя тысячами, набранными взаймы и которые он вряд ли отдаст?

Да, это одно и то же лицо. Он брал, потому что дают, потому что верил, что дают *ему,* а не кому-то другому. Не он играл, а они играли. А смеялся он над ними без злости, так, из удовольствия, ибо в том же письме Тряпичкину приписал: «а впрочем, все добрые люди». Он их за добрых людей принял! Ни больше ни меньше!

И вот Хлестаков уже в бричке. Ее кузов завален «подарками» — сахарными головами, кругами сыра, штуками полотна. Из груды штук выглядывает бутылка шампанского. На запятках во весь рост Осип. «Эй, залетные!» — и тройка трогает.

— Прощайте, Иван Александрович! — машет из окна невеста.— Прощайте! — машут «маменька» и «папенька».— Прощайте! — отвечает им, помахивая платочком, Хлестаков. Он улыбается, радуется, подпрыгивает среди начинающей подпрыгивать поклажи.— Прощайте! — раздает он в зал воздушные поцелуи.

А тройка набирает скорость, и вот уже подскакивают и валятся на Хлестакова бутафорские сахарные головы, вот уже прежнее недоумение появляется на его лице, и оно вытягивается, улыбка превращается в вопрос. Он робчее машет и по инерции раздает воздушные поцелуи.

— Ии-ех! — вскрикивает за его спиной Осип, размахивая во всю сцену бутафорским гусем.— Ии-ех!..

На лице Осипа наглая улыбка. Он в ударе. Господи, как повезло! И сыт, и пьян, и нос в табаке! Что нужно? Более ничего. Славно повеселились, славно и доедем. А что впереди? Да ничего впереди! Зато в руке гусь, а в кармане денежки. А в бричке барин, который, если что, за все в ответе. «Эй, залетные!»

Музыка отвечает темпу скачки. Она уже стучит копытами лошадей по проселочной дороге, она торжественно-удала, она почти эпична. И только пассажир тройки, все еще механически машущий кому-то, уже не смеется и не радуется. Горькие слезы текут по щекам Хлестакова, и гримаса боли искажает его лицо.

«Эй, залетные!»

ПОСТИЖЕНИЕ СТИХИИ

Вступая в мир замечательной личности, вступаешь, как в море: нет, кажется, конца и нет начала — ты в необъятности, неохватности. И все же существует закон познания, который Я. Гордин называет «концепцией». («Литературная газета», 1975, № 34.) Ну что ж, концепция так концепция, хотя слово это меня несколько пугает, ибо есть в нем некое предопределение, некая априорность знания о том, что еще неизвестно. Концепция, или, как говорил Пушкин, «идея» жизни, вырастает, как правило, из материала, им диктуется и меняется, по его воле «строится» и его же волей разрушается. Тут созидание и разрушение происходит одновременно, ибо то и дело жизнь выскальзывает из-под пера, вывертывается, оборачивается не тою, какою виделась она тебе в своей «идее».

В свое время А. Ланщиков точно заметил в названии одной из своих статей «Осторожно, концепция!». Тем более важно это «осторожно!» в отношении книги об исторической личности. И хотя Я. Гордин оговаривается, что «человеческий характер отнюдь не исчерпывается концепцией личности», он тем не менее жестко настаивает: «биографический материал... должен быть объединен и прояснен четкой концепцией... Здесь, кроме концептуального подхода к исторической ситуации, должна присутствовать связанная с этим подходом *концепция личности героя»*. Потом эти «должен» и «должна» переходят в обязующее «надо». «Для того чтобы понять и попытаться показать действительную необыкновенность Пушкина,— пишет Я. Гордин,— надо попытаться понять ту сложнейшую проблематику, от которой зависела в первой половине прошлого века судьба России и Европы... Именно отсюда надо зачинать построение концепции пушкинской личности».

Я согласен с первой посылкой Я. Гордина: без контекста истории личность не понять. Без исторического мышления (именно мышления, а не образования, что не одно и то же) биографу действительно делать нечего. Он в лучшем случае лишь сможет дать факты, но не объяснить их. Но, кроме контекста истории, есть и контекст жизни самой личности, и по преимуществу ее внутренней жизни. И у этой жизни свои законы и своя «концепция». Свести эти две величины вместе, состыковать их, найти в одной объяснение другой и наоборот — вот задача исследователя. И «концеп-

ция» может здесь быть лишь черновым наброском, а не руководящим жезлом. Когда-то В. Гиппиус составил любопытную «синхроническую канву» мировых событий, соответствующих годам жизни Гоголя. Это был необходимый *фон*, без которого невозможно представить себе не только биографию Гоголя, но и его сознание. Все — от дат великих переворотов до географических открытий и рождений других гениев — вошло в эту «канву». Выстраивался своего рода мировой контекст (конечно, не расшифрованный), в который вписывалась судьба автора «Мертвых душ». Но это был свет лишь с *одной* стороны. Ибо тут же обнаруживалась другая. Обнаруживался контекст литературный, в свою очередь дробящийся на литературное окружение эпохи и на собственно-литературную судьбу писателя (я надеюсь, что в дискуссии мы будем вести речь лишь о биографии писателей), на то состояние литературной мысли, которое существовало как внутри страны, так и в мире. И возникал контекст истории Украины и истории рода Гоголей, истории знакомства его родителей и самого времени (и обстоятельств) рождения их сына.

Так *с чего* же в таких случаях начинать? Нет правила, которое говорило бы нам: начинайте именно с этого. Пушкин, например, начал свою «Историю Петра» с конспектов. Конспекту труда Голикова о Петре он предпослал очерк введения: «Россия извне. Россия внутри. Подати. Торговля. Военная сила. Дворянство. Народ. Законы. Просвещение. Дух времени». В этом круге материала, очерченном с пушкинской краткостью, еще нет Петра. *Его* история появится позже. Она как бы начнет вырисовываться из конспектов и подробных записей петровского времени уже после того, как Петр физически вступит в действие. Она прорежется на исходе жизни Петра, когда в тетрадях Пушкина возникнут оценки личности царя и его поступков. «Тиранский указ»,— заметит Пушкин об одном из указов Петра, и это будет первый мотив его отношения к своему герою. «Поистине указ сей трогателен, но с примесью обыкновенной жестокости»,— прочтем мы чуть ниже. Жестокость в глазах Пушкина уже обыкновение в деятельности Петра. Наконец, наступит роковой 1718 год — год расправы с царевичем Алексеем. И бесстрастная (почти бесстрастная) до этого запись Пушкина сделается иною. Появится сострадание к царевичу, и Петр раздвоится: с одной стороны, он Государь, строитель России, с другой — мучитель собственного сына. И тут мы почувствуем, как конспект перерастает в «Историю». Драматизм *частной* жизни Петра становится драматизмом истори-

ческим и объясняет последний. Сталкиваются не только два направления: боярское (Алексей) и новое (Петр), но и два характера, которые духовно чужеродны, несовместимы. «Что за доказательство!» — восклицает Пушкин по поводу нераспечатанных и неотосланных писем Алексея, послуживших тому обвинением. «Несчастный»,— пишет он о царевиче. Мы видим твердо писанные на бумаге «допросные» вопросы Петра и ответы сына, вначале тоже писанные твердо, а потом, как пишет Пушкин, «после кнута (т. е. после пытки.— *И. З.)* дрожащею» рукою. Итог этого противоборства: «царевич умер отравленный... в день смерти царевича торжествующий Меньшиков увез Петра в Ораниенбаум и там возобновил оргии страшного 1698 года».

Так постепенно проясняется в конспектах «идея» личности Петра, а стало быть, и его история. По форме это все еще конспекты, но уже отчасти и повествование, ибо противоречия характера Петра и его исторической деятельности сделались нитью изложения. Взгляд с эпохи перенесен на личность, являя картину борьбы личности с собою и с историческим «надо». Деспотизм Петра совпадает с деспотизмом государственности, но не отвечает требованиям человечности. Нарастает конфликт, за который Петр расплачивается жизнью своих сыновей (запись под грифом 1719 года: «Скончался царевич и наследник Петр Петрович: смерть сия сломила железную душу Петра») и своею жизнью. Далее идея раздвоения все усиливается. Отмечая (в записях 1721 года), что указы Петра «суть плоды ума обширного, исполненного доброжелательства и мудрости», Пушкин добавляет: «Первые были для вечности... вторые вырвались у *нетерпеливого* самовластного помещика». И здесь же: «НВ (Это внести в Историю Петра, обдумав)». Обдумывание уже началось, но Пушкин оставляет за собой право развить мелькнувшую по ходу записей мысль, продолжить ее. При этом он продолжает обдумывание картинами, выступая не только как историк фактов, но и историк страстей. «По учреждении синода,—читаем мы,—духовенство поднесло Петру просьбу о назначении патриарха. Тогда-то... Петр, ударив себя в грудь и обнажив кортик, сказал: *«вот* вам патриарх». Далее Пушкин пишет: «Сенат и синод подносят ему титул: Отца Отечества, Всероссийского Императора и Петра Великого. *Петр недолго церемонился и принял их»* (курсив Пушкина.— *И. З.*).

Тут Петр уже живой. Он и смешон и страшен одновременно, он театрально комичен (выдернутый из ножен кор-

тик), как комичны и «восемь стариков» (пушкинская характеристика сената), кричащих беззубыми ртами «виват» в честь нового патриарха.

«История Петра» приближается к концу. И вот уже рука самодержца дрожит от бессилия, выводя предсмертные строки «отдайте все...». Более она ничего не может написать. Что означает это «отдайте»? *Передайте?* Но кому? Кому передать Россию и преобразования? Наследникам? Продолжателям? Но их нет. И в последнем порыве, воздевая очи и руки вверх, шепчет умирающий «засохлым языком»: «Верую, господи, помози моему неверию» Так трагически завершается жизнь Петра.

Ряд этих картин еще не означал для Пушкина «идеи»: картины были лишь подступами к ней, исканием ее и, судя по всему, идея эта должна была вырасти из повествования, из самой «Истории», которую Пушкин не считал даже начатой. В январе 1837 года он говорил: «...я до сих пор *ничего не написал еще* (здесь и далее курсив мой.— *И. З.*), занимался единственно собиранием материалов, хочу *составить себе идею* обо всем труде, потом напишу историю Петра в год или в течение полугода и стану *исправлять по документам*». Естественно, составление этой «идеи» могло быть только предварительным, черновым, раз Пушкин собирался сверять ее по документам. Сверять бы пришлось и с самим писанием, которое стало бы в то же время и новым *познанием* личности и истории Петра.

Так Пушкин работал над биографией. Для него Петр был не случайной исторической фигурой, на которую он натолкнулся. В выборе Пушкина есть своя идея. Недаром Пушкин пришел к Петру после Годунова, после Смутного времени, которое было как бы предтечей эпохи Петра и столь же ключевым моментом русской истории. Пушкина влек к этим эпохам интерес личный (предки поэта участвовали в тех событиях) и интерес исторический, устремляющийся к основам национального характера и русской государственности Была ли здесь причина и в эпохе самого Пушкина? Вероятно, да. Кризис и ломка тех эпох могли объяснить потрясения настоящие. Список причин, приведших Пушкина к теме Петра, был бы слишком велик, если б мы взялись их перечислять. Ясно одно: тема эта была для Пушкина принципиальной. Не внезапно и не на один год поселилась она в его душе. По существу, теме Петра с перерывами отдано семь лет жизни. В 1827 году, два года спустя после «Годунова», Пушкин набрасывает «Арапа Петра Великого», затем следуют первый

замысел «Истории Петра» (1827), «Полтава» (1828), «Повесть о стрельце» (1833), «Медный всадник» (1834), наконец, «История Петра» и стихотворение «Пир Петра Первого» (1835). Менялось время, менялся и Пушкин. Менялся и Петр под его пером. Сколько «ликов» Петра начертала за эти годы его рука! От ужасно-прекрасного («он весь, как божия гроза») в «Полтаве» до лика «кумира» и «истукана» во «Всаднике» и смиренно «светлого сердцем и умом» в «Пире». А *идеи*, как мы видим, все не было...

Так что не стоит спешить со строительством концепций. Я. Гордин мягко замечает, что для постижения загадки великой личности пишущему необходимо некоторое «духовное усилие». На мой взгляд, тут нужна жизнь. Тут необходимо собственное движение и развитие, неумолимо приводящее тебя именно к *этому* герою, *этому* человеку. Не случайно Пушкин пишет Годунова, Пугачева и Петра. Не случайно П. А. Вяземский становится биографом Фонвизина, а Гоголь обращает свой взор на историю средних веков и ее личностей. Есть неизбежность в этом внутреннем сближении и общении, которые и есть, если хотите, *начало* рождения биографического жанра. Без этой близости, без этой необходимости ничего не получится. И тут я не согласен с Я. Гординым, который считает, что «степень подготовленности писателя» важней в этом деле, чем «уровень дарования». Уровень дарования — это талант, а талант-то как раз решает многое. Ибо уровень таланта это и уровень интереса, и уровень постижения, и уровень объективности. Чем сильнее талант, тем крупнее его выход к эпохе и личности, тем строже его спрос с себя, что уже влечет за собою высшую степень подготовки и перепроверки (вспомним Пушкина: «исправлять по документам»). Слабый талант, как правило, натягивается, ища в великой жизни отражение своих проблем. Он часто подменяет ими те проблемы, которые реально стояли перед исторической личностью. Он натягивает их на себя, и они выглядят укороченно-мелкими, суетно-преходящими. Конечно, никакой автор не может избежать своего участия в создаваемой им истории чужой жизни. Но это участие тогда незаметно и тогда не режет глаз, когда «духовные усилия» автора достойны избранного героя.

Более всего меня тревожат в книгах биографического жанра эти несовпадения, эта — порой полная — несовместимость автора и героя, даже их внутренняя вражда. Человек пишет о личности, которая ему чужда, которая далека от него, которую он завтра может сменить иною лич-

ностью, чуждою уже первой. И так далее. Профессиональное мастерство и знание (то, что Я. Гордин называет «степенью подготовленности») искупают в таких работах многое, особенно на фоне книг откровенно невежественных и фальсификационных. И все-таки это еще не биографии, а просветительское нечто, которое годно к употреблению, но не насыщает души. Тут есть «концепция», есть сюжет и интрига (часто это интрига самой концепции), но именно сюжет, а не судьба, да еще чужой сюжет, *не тот*. Хорошо еще, если автор интересен (попользуешься хоть этим), а если нет?

Еще тягостней читать романы о писателях. Кажется, К. И. Чуковский говорил, что писать романы о великих писателях нельзя. Это дело безнадежное. И в самом деле: все мы восхищаемся тыняновским «Кюхлей», но забываем, что Тынянову все же не удался роман о Пушкине. Почему? Да потому, что Кюхельбекер был тем писателем, который не до конца выразил себя в своих сочинениях. Пушкин же это сделал. Он сам написал роман своей жизни — и этим романом стали его книги. То же сделали и Гоголь, Достоевский, Толстой. Прочтите их от корки до корки, и вы получите *роман*. Конечно, для того чтобы прочесть (и понять) этот роман, нужно знать все, что окружало его. Надо знать и эпоху, и историю литературы, и историю рода этих людей, и философию времени, и факты биографии, и даже... географию. Гоголь, например, считал, что линия горизонта, увиденная человеком впервые в детстве, может повлиять на его сознание. Тысячи, тысячи причин сходятся вместе, когда пытаешься объяснить хотя бы одно движение великой души или поступок. От одного факта тянутся нити к бесчисленным фактам, и ты видишь вдруг, как все сплетено, все законно и равно значительно в этом клубящемся сгустке *стихии*.

Да, великая жизнь (как и всякая жизнь) — это стихия, и мы можем лишь приблизиться к знанию о ней, но приближение наше может быть тоже только стихийно, непреднамеренно и свободно. Нет более верного доказательства этому тезису, чем художественный текст — святая святых и главнейшее показание о жизни писателя. Исследуя биографию великого писателя, неумолимо приходишь, как к конечному свидетелю, к тексту, к его сочинениям, где он *все* сказал о себе. Именно текст дает объяснение внешним фактам, открывает «внутреннего человека» в герое и как бы пишет его судьбу. Он — основа основ и «идея» фактов.

Стихия текста столь же неизмерима, как и стихия жизни. Говоря о тексте, я имею в виду не какие-то сопоставления

сочинений и жизни, отыскивание прототипов, сличение писателя с его героями и т. д. Это бесплодный путь. Речь идет об *истории души*, которая заключена в тексте и которая и является целью биографии.

Если так подходить к этому жанру, то станут ясны наши разногласия с Я. Гординым. Как бы ни была интересна очередная «концепция», я все же предпочту ей хронику и факты. В старину такие работы назывались «Материалы к биографии». Таков труд П. В. Анненкова о Пушкине, В. И. Шенрока о Гоголе. Таковы и современные «Летописи жизни и творчества», являющие собой бесценные пособия для исследователя. Одно время были популярны книги В. В. Вересаева «Пушкин в жизни» и «Гоголь в жизни». Для чтения они, пожалуй, и сейчас хороши, но тем не менее это усеченное чтение, укороченное, ибо Вересаев, ничего не добавляя от себя к свидетельствам документов, все же исключает некоторые из них, вставляет другие выборочно и этим «монтажом» великой жизни и вмешивается в нее, ставя границы стихии. Там, где начинаются у него многоточия и идет обрыв фразы, и обнаруживается, быть может, самое интересное, самое важное, хотя и не обязательное на вид. Но в том-то и дело, что *все* обязательно для биографа. «Иногда,— писал Гоголь,— одна прибавка стоит всей летописи».

Но как же, однако, организовать это «все», как отобрать из него то, что, не называя этого всего, все же имело бы его в поле зрения, подразумевало его и предполагало? Внутренняя жизнь великой личности, ее неуловимая логика помогают это сделать. Тут важно на нерв попасть, *тон* этой жизни уловить, и тогда малое подчинится великому, сольется в согласии понимания и родства.

* * *

«Мы все учились понемногу чему-нибудь и как-нибудь...» Эти слова Пушкина можно отнести к каждому из нас. Почти каждый знает понемногу о многом, и в том числе о жизни великих людей. Биографический жанр есть борьба с этим «немногим», возвышение и преображение его во «многое», а заодно и возвышение нас. Как бы ни было велико великое, оно все же человеческое, и в этом постоянный магнетизм жанра: будь иначе, книги-биографии не имели бы такого спроса. Урок этих книг всегда двойной урок: он урок великой жизни и урок писания ее, урок некой попытки *постичь стихию*. Иногда эти попытки (опять-таки приближенно) удаются.

Оглядываясь на них, мы должны искать свои пути. Поможет ли нам в этом деле «теория литературной биографии»? Если ее можно составить, то да. Хотя у каждой великой личности *своя* биография и, стало быть, своя *теория*. Впрочем, материал для теории есть. Я боюсь лишь, что очередная талантливая книга, написанная вопреки ей и не так, тут же разрушит эту теорию и заставит нас возводить новую.

Но размышления на эти темы полезны. Они полезны как для литераторов, так и для читателей, которым нужны критерии чтения. Ибо пока читатель глотает все. Он глотает и «роман», и документальное повествование, и свод фактов, и «концепцию», и невежественную поделку. Он не делает различия между ними.

Может быть, наша дискуссия укажет ему на это различие.

ЛИХОРАДКА И СИНТЕЗ

«Не насытится око зрением, не наполнится ухо слушанием»,— говорит Экклезиаст. Кажется, это сказано о Достоевском. Достоевский ненасытим в своем знании о человеке. Дойдя до последних «излучин» его мысли, до последних «изгибов» ее, он все же сомневается, что дошел. Истина, открывшись ему, как бы подмигивает напоследок, оставляя в себе «тайну», «загадку». И Достоевский высверливает ее лучом анализа.

Он не раз говорил, что ему не удается сказать всего, что он хочет сказать. Мысль, выходя на бумагу, делается смешнее, грубее. Ей тесно в слове, ибо «широк человек», а слово узко. В «Идиоте» он пишет: «во всякой гениальной или новой человеческой мысли, или просто даже во всякой серьезной человеческой мысли, зарождающейся в чьей-нибудь голове, всегда остается нечто такое, что никак нельзя передать другим людям, хотя бы вы исписали целые томы и истолковывали вашу мысль тридцать пять лет; всегда останется нечто, что ни за что не захочет выйти из-под вашего черепа и останется при вас навеки; с тем вы и умрете, не передав никому, может быть, самого-то главного из вашей идеи».

Несмотря на безнадежность этого заявления, слово Достоевского доносит до нас многое из его мысли. Оно оказывается вместительным и просторным. И здесь я имею в виду не одно слово, а текст, всю материю прозы Достоевского,

в которой воплотился его *метод* и которая мощна своей неразрывностью. Я имею в виду художественную стихию его, которая, кажется, способна объять необъятное.

Но наша тема иная. Наш материал — экранизации Достоевского, хотя и не подробный их разбор, не оценка, не сопоставление с первоисточником, не сличение и т. д., а выявление уроков, которые дает Достоевский и по сей день кинематографу.

В самом принципе строительства образа Достоевский предвосхищает язык кино. Ибо образ Достоевского — это не только образ конкретного человека, героя, но и *образ идеи*, который живет в произведении как бы самостоятельной (не зависящей от героя) жизнью, являясь вместе с тем оповестителем самых тайных и заветных мыслей как автора, так и его персонажей. Это образ-видение, образ-символ, образ-намек, образ-картина, или «музыкальный мотив», как любил говорить Достоевский, который выражается не в прямом присутствии музыки, а в музыкальном развитии темы, в перекличке одного образа с иными образами, в цепи, их соединяющей, внутри которой происходит одновременно их противоборство. Здесь именно *цепь* важна, лихорадка цепи, приводящая, в конечном счете, к синтезу. «Лихорадка и синтез» — это определение своего метода дал сам Достоевский.

Ориентация на *образ идеи* — это ориентация языка кино. Кинематограф строит этот образ не из слов, а из видения камеры, из овеществления неовеществимого (сознания), из перевода идеального (то же сознание) в реально-зрительный ряд. Если бы мы пошли по пути уроков Достоевского, которые он, естественно, того не зная, преподал кино, мы должны были бы говорить не об экранизациях его книг, а о фильмах, которые, казалось бы, не имеют к нему прямого отношения.

Начнем с «Идиота» — романа, который более других ставился в кино. Его экранизировал Акира Куросава, ставил И. Пырьев, есть французский «Идиот» с Жераром Филипом в главной роли. И самое удивительное, что во всех этих работах — при разнице их уровней — отсутствует один из центральных героев романа — Ипполит. Его сны, его «Объяснение», его заочный и открытый спор с Мышкиным выпадают, ибо в них нет сюжета страстей — таких очевидно-наглядных в отношениях триады Настасья Филипповна — Рогожин — Мышкин. Но тут иные страсти, «страсти ума», как называл их Гоголь, страсти невидимые и неочевидные, но оттого не менее катастрофические. И именно эти страсти верховодят

в романе, подчиняя себе, как всегда у Достоевского, страсти сердца, страсти чувств.

В центре романа есть один зрительный образ, который стягивает к себе все остальные образы. Это картина Ганса Гольбейна-младшего «Христос в гробу». По свидетельству Анны Григорьевны Достоевской эта картина и привела Достоевского к идее романа. Точнее, идея давно носилась в его голове, лелеялась в воображении, но тут мысль пала на образ, на изображение, возгорелась от него и дала пламя. 12 августа 1867 года в одном из залов базельского музея Достоевский увидел холст Гольбейна. Долго стоял он, пораженный, перед ним, пока жена не увела его в другую залу. «От этой картины вера может пропасть!» — сказал тогда Достоевский.

Через месяц в его бумагах появились первые записи к роману, героем которого должен был стать человек, которого в Базеле однажды «очень поразила... одна картина». Образ, созданный Гольбейном, поразил Достоевского своей безнадежностью. На картине был изображен не сын божий, не Господь, а человек. Это было мертвое тело, труп со всеми признаками трупа — с оскаленным ртом и синими пятнами на лице. *Этот* Христос не мог воскреснуть.

Что же остается человеку, если сын бога смертен? — спрашивает в романе Достоевский.— Во *что* верить? И как жить без веры?

Этого ответа ищут, глядя на картину Гольбейна, и князь Мышкин, и Рогожин, и Ипполит. Копия с нее висит в мрачном кабинете Рогожина. Она как будто затемнена общим полусумраком кабинета, ее как будто и не видно, но в нужный момент — в момент кризисный, решающий — глаза героев обращаются к ней, и каждый читает в ней *свое*. Рогожин, глядя на нее, укрепляется в своем решении убить Мышкина. Мышкин теряется, видя в лице Христа собственное отражение. Ипполит же, развивая *идею* картины в своих снах, доходит до отрицания миропорядка.

В одной из глав романа Ипполит видит сон о насекомом. Что-то страшное и отвратительное ползает по его стене, тянется к нему своими щупальцами. Ипполит в страхе прячется, забирается на кровать, но насекомое все ближе и ближе — и ужас нарастает, готовый разорвать его сердце. Спасает Ипполита собака Норма. Она вовремя вбегает в комнату и бросается на этого то ли таракана, то ли тарантула. Слышится хруст перепонки. Таракан еще шевелит ножками, но уже проливается из-под перепонки какое-то молоко, и ко-

ричнево-белая каша ворочается у Нормы в зубах. Ипполит в поту просыпается.

Сон этот тут же отбрасывает нас к картине Гольбейна. «Природа мерещится при взгляде на эту картину,— говорит Ипполит,— в виде какого-то огромного неумолимого и немого *зверя* или, вернее, гораздо вернее сказать, хоть и странно,— в виде какой-нибудь громадной *машины* новейшего устройства, которая бессмысленно захватила, раздробила и поглотила в себя, глухо и бесчувственно, великое и бесценное существо, такое существо, которое одно стоило всей природы и всех законов ее, всей земли, которая и создавалась-то, может быть, единственно для одного только появления этого существа!»

Идея бессмертия для Достоевского не отвлеченная идея. Эта идея заключена в смертном теле Христа. Ипполит, которому остается жить две недели (у него чахотка), чувствует это особенно сильно. В оставшиеся часы он пытается найти выход из своего положения. Его мысль стучится о глухую стену природы, вымаливая ответа. Он хочет веровать, веровать в продолжение свое и видит (именно *видит*!), что надежды нет.

Материализация мысли происходит на наших глазах. Из предчувствия-сигнала о чем-то нелепо-страшном, невообразимом она воплощается в ясное видение, неотвратимый образ. Вот изобразительная цепь этого развития: насекомое — «зверь» (или, вернее, «машина») и наконец итог: «мне как будто казалось временами,— признается Ипполит,— что я вижу в *какой-то странной и невозможной форме* эту бесконечную силу, это глухое, темное и немое *существо*. Я помню, что кто-то будто бы повел меня за руку, со свечкой в руках, показал мне какого-то огромного и отвратительного *тарантула* и стал уверять меня, что это то самое темное, глухое и всесильное существо, и смеялся над моим негодованием».

Двухвершковый гад вырастает во всемирного тарантула. Комнатный таракан, которого сжевывает собака, превращается в неодолимого зверя, в машину, которую не одолеть ничем. Потому что эта машина — природа, создавшая гада, человека и Иисуса Христа. Она сильнее их, и она отвратительна, ибо не знает, для чего созидает и уничтожает.

Таково «последнее убеждение» Ипполита. Зародившись в смутных видениях на Мейеровой стене — стене дома напротив его окна, на которой Ипполит рисовал отражения своих мыслей, оно преобразовалось в итог, ставящий под сомне-

ние жизнь вообще. Оно реализовалось в образ безверия, отрицания, НИГИЛИЗМА. Уверовав в него, Ипполит решает покончить с собой. Это единственный способ не подчиниться, бросить вызов природе, которая вознамерилась уничтожить его. Он *сам* сделает это раньше ее. Он распорядится собой, а не она им.

Идея, которую представляет Ипполит, не стоит в романе особняком. Она включается в образную цепь Мышкина и оппонирует ей, в столкновении этих двух, обретших художественный ряд философий — внутреннее напряжение романа. Идея веры и добра, которую исповедует Мышкин (он же Христос), не могла бы так драматически выразиться, если б ей не противостояло напряжение противоположной идеи, выраженной столь же сильно.

В экранизациях «Идиота» Ипполит, как я уже писал, выпадает, как выпадают и мышкинские рассказы в начале романа. Он начинает эти рассказы с какой-то странной навязчивостью, едва переступив порог чужого дома. Не успел попасть он в приемную генерала Епанчина, как уже следует его рассказ о чувствах осужденного на смерть, о страшной *минуте*, которую переживает человек, слыша над собой скольжение ножа гильотины. Первый же встречный, который ему попадается — лакей Епанчина,— выслушивает историю о казни, которую Мышкин видел в Лионе. «Нет, с человеком так нельзя поступать!» — заключает свой рассказ князь, и в этом восклицании слышится не только сочувствие преступнику, но и ужас мысли о том, что человек *наверное знает*, что сию секунду умрет.

После короткой паузы, во время которой князь знакомится с Ганечкой и с генералом, он отправляется на женскую половину и вступает в разговор с женой генерала и с его дочерьми. И тут с места в карьер он пускается в рассказ о том, что пережил один его знакомый, стоя на эшафоте. Он был приговорен к смерти и ждал исполнения приговора. Но приговор отменили, и он остался жив. Что он думал в оставшиеся минуты? Где была мысль его? «Он помнил,— рассказывает Мышкин,— что ужасно упорно смотрел на... крышу и на лучи, от нее сверкавшие; оторваться не мог от лучей: ему казалось, что эти лучи его новая природа, что он чрез три минуты как-нибудь сольется с ними... Неизвестность и отвращение от этого нового, которое будет и сейчас наступит, были ужасны; но он говорит, что ничего не было для него в это время тяжело, как беспрерывная мысль: «Что, если бы не умирать! Что, если бы воротить жизнь,— какая бесконеч-

ность! И все это было бы мое! Я бы тогда *каждую минуту в целый век обратил...»*

Тут же Мышкин дает совет Аделаиде написать «лицо приговоренного за минуту до удара гильотины».

«— Как лицо? Одно лицо?» — спрашивает Аделаида.

«— Не знаю... я в Базеле недавно одну такую картину видел... очень меня поразила...»

Вот он — первый предобраз-намек, первое предощущение образа, первый сигнал об образе-идее романа!

Все здесь крутится и вертится вокруг этого ЛИЦА, лица человека, который знает, что умрет. Князь настаивает на том, чтоб Аделаида изобразила именно это *знание,* знание осужденного о предстоящем ударе ножа, о неотвратимости уничтоженья. Он догадывается, что *то же знание* было написано, вероятно, и на лице Христа. Усиливая свою мысль, князь говорит женщинам, что голова казненного еще некоторое время думает, когда скатывается с эшафота, ей отпущено несколько страшных секунд *по ту сторону,* чтоб она до конца осознала свою гибель.

Как быть перед лицом этого знания? Как себя вести? Этот невысказанный вопрос остается в рассказе Мышкина. Собственно, он уже высказан. В бессвязных как будто откровениях князя уже слышится намек на «Объяснение» Ипполита. Ипполита еще нет в романе, но *тема* Ипполита уже вступает в него как «музыкальный мотив». Это оборотная сторона *темы* Мышкина, который, с точки зрения Ипполита (на каком-то этапе его отношения к князю), *идиот,* как идиот и Христос, знавший все наперед и смирившийся в своем знании. Во внутреннем сюжете романа завязаны уже все узлы. Теперь их предстоит распутать.

Мысль о Христе, знающем, что с ним будет, вызывает в Мышкине желание прожить каждую минуту своей жизни как последнюю минуту. Он хочет превратить ее в век и наполнить добром. Знание о том, что *там,* быть может, ничего не будет, наполняет его страхом растратить отпущенное ему время, прожить его впустую. В Ипполите то же знание рождает сомнение и желание отмстить природе за несправедливость. Еще неизвестно, знал ли Христос, что он превратится в труп, когда умирал, говорит Ипполит. Если бы знал, может, не так умирал бы, может, отрекся бы.

Христос с первой минуты в романе не отвлеченный бог, а человек. Идея Христа материализуется в образе Гольбейновой картины, о которой нам сначала подают намек, а потом развертывают во всю ширь той же идеи. Ибо человек *осуж-*

ден, осужден природою на уничтожение, и перед лицом этого уничтожения он должен *выбрать*. Его жизнь — та же *минута*, и как прожить это мгновение — вот в чем вопрос! В положении Ипполита этот вопрос доведен до крайности, до исключительности. Если мне остается жить две недели и это точно известно, то зачем же мне быть добродетельным? Для кого? Я могу ведь и убить кого-нибудь, что со мной сделают? Не станут же судить осужденного, не взведут же на эшафот умирающего? В пределах оставшихся двух недель он свободен, *абсолютно* свободен, и выбор его — дело его совести.

Вот к каким итогам приводит картина Гольбейна. Вот как из мелькнувшего перед сознанием Достоевского *лица* рождается роман и философия его.

Не случайно поэтому «Идиот» почти хронометрирован по часам и минутам. Время — философский фактор в романе. Здесь почти физически ощущается его бег. С первой фразы: «В конце ноября, в оттепель, часов в девять утра, поезд Петербургско-Варшавской железной дороги на всех парах подходил к Петербургу...» — и до конца мы будто слышим отстукивание минутной стрелки. Мы прикованы к ней, невидимые часы отсчитывают мгновения, торопя нас к роковому часу.

Достоевский не эпичен в смысле эпоса временно́го. Герой не обязан прожить на наших глазах жизнь или большую часть жизни (как у Толстого). Из нее выхватываются какие-то куски, вспышки, озарения, в них эпос и катаклизмы сознания пренебрегают эпически физической последовательностью. В романах и повестях Достоевского не встретишь фраз, вроде «прошло три года», «минуло пять лет». Тут все совершается *сейчас*, в пределах часов, а если и появляется перерыв на дни и месяцы (как в «Идиоте»), то он вычеркивается, будто его и не было.

Время Достоевского — не бытовое время. Тут счет минутам ведет не смена дня и ночи, утра и вечера, а холерический оборот идеи составляет сутки. Идея должна дойти до какого-то предела, завершить свой цикл, и тогда сменится время, наступит иной час, другая минута. «Что такое время? — спрашивал Достоевский.— Время не существует, время есть цифры, время есть: отношение бытия к небытию». «Что же будет со временем? — спрашивает в романе «Бесы» Ставрогин Кириллова.— Что же будет со временем, когда вы застрелитесь? Остановится».— *«Время...— идея* (курсив мой.— *И. З.*),— отвечает Кириллов.— *Погаснет в уме».*

Вот почему часы в романах Достоевского — это и реаль-

ные часы, которые раскачивают маятник и отсчитывают срок суток, и это часы, которые имеют голос в совсем другом измерении времени. Темп и ритм «Идиота» — это ответ поэтики Достоевского на мучающую его идею романа. Бессмертие, о котором спорят князь Мышкин и Ипполит,— как то самое «небытие» соотносится с развивающимся в романе бытием, с жизнью и судьбами Рогожина, Настасьи Филипповны, Ипполита. Все вовлечены в эти отношения, все подлежат проверке ими.

Холерический ритм прозы Достоевского как бы предугадывает ритм кино. Никакая музыка не способна передать этот ритм, ибо он сопряжен с видением, с движущимся, раскрывающим себя в движении изображением, с цепной реакцией извлечения из картины смысла ее.

В фильме Куросавы «Идиот» нет фантастической дискуссии о Христе и о природе. Инструмент режиссера — *лицо* актера и положение этого лица в кадре. Выбор лиц всегда важен для Достоевского. Для него внешность — уже овеществленная идея, прообраз идеи. Поэтому мы сразу запоминаем нечто *неподвижное* в лице Раскольникова, чувственную нижнюю губку его сестры, алые губы Свидригайлова, контраст лба и нижней части лица Рогожина. Уже в начальных абзацах романа возникает поединок лиц. Друг против друга в вагоне «третьего класса» (и этот класс имеет смысл!) оказываются Рогожин и князь Мышкин. Рогожин «лет двадцати семи, курчавый и почти черноволосый, с серыми маленькими, но огненными глазами. Нос его был широк и сплюснут, лицо скулистое; тонкие губы беспрерывно складывались в какую-то наглую, насмешливую и даже злую улыбку (позже эту наглость и насмешку почувствует Ипполит в образе «существа», олицетворяющего природу.— *И. З.*), но лоб его был высок и хорошо сформирован и скрашивал неблагородно развитую нижнюю часть лица». А вот Мышкин: «тоже лет двадцати шести или двадцати семи... очень белокур, густоволос, со впалыми щеками и с легонькою, востренькою, почти совершенно белою бородкой. Глаза его были большие, голубые и пристальные; во взгляде их было что-то тихое, но тяжелое...» Уже в этом противопоставлении лиц заключено нечто отталкивающе-родственное: хорошо сформированный лоб Рогожина и большие голубые глаза Мышкина, нос и наглая улыбка Рогожина и что-то тихое, но тяжелое во взгляде Мышкина. Позже между ними появится третье лицо — лицо Настасьи Филипповны: «глаза темные, глубокие, лоб задумчивый; выражение лица страстное... лицо ве-

селое, а она ведь ужасно страдала... Об этом глаза говорят, вот эти две косточки, две точки под глазами в начале щек. Это гордое лицо, ужасно гордое...»

Лицо Настасьи Филипповны как бы соединит в себе черты Рогожина и князя Мышкина, замкнет в себе особенности их лиц и проверит собою их лица.

Этот художественный ход прекрасно разыгран в японском «Идиоте». Куросава как будто ухватил сам нерв поэтики Достоевского, его привычку разыгрывать мысль в споре. Идея нравственная поверяется лицами действующих лиц, их отношениями между собой. Она выражается в их обращении друг к другу, во влиянии друг на друга. Три главных действующих лица — Настасья Филипповна, Рогожин, Мышкин не могут существовать вне взаимного обращения, вне спора друг с другом. Уже в первых кадрах, когда Рогожин и Мышкин глядят в витрину магазина, где выставлен портрет Настасьи Филипповны, возникает их триединство. Они, как два брата и сестра,— один образ, образ, сливающийся на мгновение в одну мысль и тут же распадающийся,— распадающийся, чтоб вновь соединиться.

Рогожин и Мышкин смотрят в витрину, и мы видим отражение их лиц по бокам портрета Настасьи Филипповны и все три лица вместе. В стекле витрины и лица Рогожина и Мышкина кажутся застывшими, как лицо портрета. Настасья Филипповна на портрете вглядывается, будто спрашивая. И так же вглядывается в нее Мышкин и Рогожин, и на лицах их написан вопрос. Ее страдание отражается в их глазах, все три лица — вопросительно-горестны.

Потом Куросава поставит их рядом воочию. И мы увидим материализованный в лицах классический спор Достоевского, спор, в котором присутствуют «про» и «контра» и сама истина является между ними для соединения берегов. Позже между Рогожиным, Настасьей Филипповной и Мышкиным появятся другие лица, они разобьют их круг и размешают их собой. И на экране возникнут иные триады: Мышкин — Тоцкий — Настасья Филипповна, Настасья Филипповна — Мышкин — Аглая, Епанчина — Мышкин — Коля Иволгин, Мышкин — мать Рогожина — Рогожин, Аглая — Ганечка — Мышкин и т. д. И там, где в центре будет оказываться Мышкин, из центра будет исходить успокоение. А где в центр попадет Настасья Филипповна, там все взвихрится и закрутится, как в безумном сне. Задрожит лицо у Рогожина — Тосиро Мифуне, и смутится сам Мышкин.

Впрочем, Мышкин у Куросавы точно обозначает мысль

Достоевского: на его лице одно и то же выражение («мономан»), и он так же прижимает руки к груди, как младенец. Когда в центре оказывается это лицо, на губах Рогожина появляется детская улыбка. Так же, как и тогда, когда в центре оказывается лицо его матери.

На лице Мышкина написано понимание и боль. Но он не бог, и в глазах его виден вопрос. Он почти неподвижен, но его обращенье к другим лицам заставляет их откликаться, искать ответа. Они чувствуют смущение и беспокойство.

Куросава нашел кинематографический эквивалент внутренней борьбе романа. Он сумел в самом движении и соотношении лиц в кадре передать драматизм движения мысли Достоевского. Тут именно передвижения, перемены мест драматичны. Камера все время переставляет героев, и они поочередно проходят проверку лицом Мышкина, триада разрушается, выходит на площадь, смешивается с хором лиц и вновь соединяется в конце. Уже нет Настасьи Филипповны, она, закрытая клеенкой, лежит рядом, но горит, оплывая, свеча, и Рогожин и Мышкин глядят на нас, как глядели тогда, когда она была между ними.

Напряжение мысли у Куросавы — это напряжение немых поединков, где текст отсутствует, а говорят глаза, выражение глаз. Усмешка на губах Рогожина, дрожание рук, поднесенных к груди у Мышкина, ввинчивающийся в душу взгляд Аглаи, маска недоумения на лице у Тоцкого, ослепшее от унижений лицо Ганечки. В центре кадра всегда оказывается тот, на кого падает разрешающее мысль переживание, лицо — центр истины. Однажды им оказывается профиль ледяного чудовища, который встает между Мышкиным и Аглаей. Может, любовь и добро, которого они добиваются, химера, как и этот ледяной зверь, склонившийся в позе «Мыслителя»?

Кульминация фильма — столкновение Настасьи Филипповны и Аглаи. Они молча глядят друг на друга, но их молчанье — это поединок не на жизнь, а на смерть, соревнование, в котором один должен погибнуть. Игра чувств как бы отражается на лице Мышкина, она раскрывается в его испуге и в дьявольских улыбках стоящего тут же Рогожина. Тут уже четыре лица, четыре голоса, хотя в середине по-прежнему одно лицо — лицо Мышкина. Он должен выбрать, сделать шаг, протянуть руку к той или другой стороне. Поединок идет в полном молчании, и только пламя из печки, зловеще вырывающееся под напором ветра, говорит о том, что он вот-вот обретет слова.

Диалог подготавливает вспышку — появление между двумя женскими лицами лица Мышкина. Как только он встает между Аглаей и Настасьей Филипповной, полюса замыкаются и наступает развязка.

У Куросавы нет незначительных лиц, каждое лицо говорит, «всякая тварь дрожащая» получает голос. И текст выполняет лишь подсобную работу. Это чисто кинематографическая трансформация Достоевского, хотя и заложена она в самом тексте.

Как ни странно, но Достоевский — поэт разговора, речи, обращенной к толпе, исповеди — оказывается говорящим в кино без слов!

Даже если актер стоит к нам спиной, мы *видим*, что он чувствует по выражению других лиц. Они говорят нам о нем, о том, что свершается у него в душе.

Куросава улавливает и идею братства, идею родства между Мышкиным и Рогожиным и прекрасно передает ее в сцене, когда оба они меняются талисманами. В романе они меняются крестами, талисман — японский вариант креста. Происходит это в коридоре дома Рогожина. Дом Рогожина, кстати, точно снят в фильме. Это не русский купеческий дом, с тяжелыми стенами, а японский низкий дощатый тайник, где все переплетено и спутано. В его темных коридорах, неожиданно выходящих на двор, на снег, как бы плутает мысль Достоевского. Она то скрывается в темноте, то внезапно выталкивает вас на ослепительно белый квадрат снега в окне и вновь уходит во тьму. В одном из таких коридоров останавливаются, чтоб обменяться талисманами, Рогожин и Мышкин. Они стоят, смотрят друг другу в глаза (Рогожин думает о том, что он хотел убить Мышкина, а взгляд Мышкина говорит, что он знает об этом), а между ними виден уходящий вглубь коридор, который замыкается дверью с решеткой. Да, выхода из этого положения нет, в конце что-то зловеще-неразрешимое, какой-то тупик, какое-то крест-накрест перекрытое отверстие.

В фильме есть дальний отклик главного сюжета романа — сюжета, продиктованного картиной Гольбейна. В самом начале, когда Рогожин и Мышкин встречаются на пароходе, Мышкин рассказывает ему историю о юноше, который стоял рядом с ним у столба, где их расстреливали. Он вспоминает лицо этого юноши, его глаза, и потом выражение их напомнит ему глаза Настасьи Филипповны. Мышкин у Куросавы человек, прошедший через вторую мировую войну и стоявший под дулом винтовки. Но, как и тот человек, о котором расска-

зывает Мышкин у Достоевского, он помнит о миге, когда его должны были расстрелять, и лицо юноши, стоявшего рядом, который таки погиб от пули. Но позже эта мысль уходит из фильма. Она не получает продолжения. Драма разыгрывается только как житейская драма, философия Достоевского не вмешивается в нее.

В романе (и фильме) есть сцена, когда Мышкин, ожидая Аглаю, засыпает на зеленой скамейке. Он видит сон, и когда приходит Аглая, она будит его. В фильме этого сна нет. Да и ни в одной экранизации Достоевского мы не видим его снов.

Меж тем «фантастический реализм» Достоевского немыслим без этой безмолвной работы сознания, без неожиданных прорывов мысли в образах сна, который — продолжение процесса мышления, может быть, ярчайшее его продолжение. Именно сны связывают во внутреннем сюжете Достоевского реальные события его романов, объясняют их, предугадывают. Что такое сон Раскольникова о лошаденке? Сон Мити Карамазова о дороге? Сны Свидригайлова перед самоубийством? Это не наивное переложение фактов на образную основу. Это целые философские картины, концепции, которые имеют свою интригу и отзываются в других таких же картинах. А смеющаяся старуха в «Преступлении и наказании», подмигивающий Рогожин в сне Ипполита, сон Раскольникова о конце мира или «Сон смешного человека»? А полуреальные, полуфантастические сны Мечтателя в «Белых ночах»? Это сны-явь, предвещающие явь и сигнализирующие о ней, и вместе с тем осмысление происшествий дня, их оформление в «невозможной и странной форме».

Сон у Достоевского — предчувствие, образ-сигнал, образ-намек. В сне художественно аккумулируется внутреннее состояние героя и объясняется грядущее событие. В сне, в картине, вызванной работой сознания, оно может и завершиться. Для Достоевского *нет границы между бытом и мышлением*, быт переходит в мысль, мысль, разрешаясь в реальности, вновь воссоединяется в образе.

Сон Раскольникова о лошаденке — первый грозный намек на испытания, которые выпадут его душе. Бедную лошаденку избивают ломами и оглоблей, мужики в красных рубахах забираются на телегу и орут песни. А на верху воза сидит наглая бабенка, лузгает семечки и усмехается, как та блудница на звере, о которой рассказывается в Апокалипсисе. Конец мира и торжество зла — в отупении к состраданию, в беспощадности к слабому, к другому живому существу, которое взывает к состраданию.

Трижды мелькает в романе эпизод с лошадью. Первый раз, когда Раскольников видит сон о несчастной лошаденке. Второй — когда Мармеладов попадает под лошадь. И третий — когда несущийся экипаж чуть не сбивает Раскольникова, зазевавшегося от погружения в свою «идею».

И всякий раз это вызывает разные чувства в Раскольникове. В первом случае раскаяние и желание остановиться, не убивать старуху. Во второй раз — когда на него наезжает экипаж — злобу, желание мести: нет, меня не задавишь, я не попаду под колеса, я не дамся! Я и сам, может быть, еще вас перееду! И в третий раз — сострадание. Он переносит раздавленного Мармеладова домой, отдает деньги его семье и встречает Соню. Попасть или не попасть под колесо, пасть беззащитно или встать и самому свалить другого — вот что решает в романе Раскольников. Его «преступление» шире криминального факта убийства старухи. Не забудем, что он не только старуху убил, он и Лизавете раскроил череп. Достоевский недаром привел Раскольникова к этой «ошибке» — это не «промах», не слепой случай, а то, что должно было случиться,— Раскольников не «вошь» убил, не бесполезную седую старушонку, а младенца в живой душе погубил, дитя, которое мера любви и нравственности у Достоевского.

Дитя в его художественной картине мира — принципиальный образ. Это образ совести и образ будущего, это суд и искупление человека. Это и конкретное дитя, реальный младенец, и дитя-символ, как младенец на руках Богоматери.

Князь Мышкин у него «младенец». Младенческую улыбку мы видим на губах у Сони. О дитяти ведет спор с богом теоретик Иван Карамазов. Герой «Сна смешного человека» отказывается от самоубийства и идет искать девочку, которую он оставил на улице. Ребенка держит на руках Варя в «Идиоте», и от нее, а не от тщеславных и гордых Настасьи Филипповны и Аглаи, исходит примиряющий свет. Дети Мармеладова возвращают к жизни Раскольникова, рождающийся на глазах Шатова в «Бесах» чужой ребенок его жены возрождает Шатова. Там, где появляются дети, гордая мысль смиряется и ищет успокоения в любви. Она как бы склоняется перед этим символом, покоряется ему.

И поэтому самый страшный призрак *падения* у Достоевского — это подмигивающее дитя, дитя развращенное, хихикающее. Так подмигивает девочка во сне сладострастнику и растлителю Свидригайлову. Образ подмигивающей малолетней перебрасывает нить к образу подмигивающей старухи в сне Раскольникова. В этом сне обнаруживается глубь той

ямы, куда почти жаждет пасть Раскольников. Подмигивающая девочка — это еще ужаснее, чем подмигивающая бабенка на возу, библейская блудница на звере. Это распад мира, уничтожение нравственных опор, черная дыра, из которой нет возврата.

Недаром, когда Свидригайлов, ночуя последнюю ночь в трактире (где ему и мерещится сон о девочке), открывает окно, то за окном он ощущает пустоту, яму, в которую провалился мир. У Свидригайлова нет *выхода*, нет окна, нет продолжения. За окном — отверстие, из которого тянет, как из погреба. Не небо видит он, а погреб, яму в земле, конец. Пусто в душе у Свидригайлова и пусто за пределами ее. В ту же ночь он чувствует приближение наводнения. Он слышит каким-то седьмым чувством в себе, что должна прибыть вода и тогда выберутся крысы из подвалов и всплывет весь сор из них в верхние этажи. Так и в его сновидениях всплывет наверх весь сор, и, как крысы, выберутся наверх его мысли, его затаенные и уродливые желания: смеющаяся девочка в гробу, подмигивающая маленькая блудница в его постели.

Только после этого Свидригайлов пустит себе пулю в висок. И лишь после его выстрела пойдет и донесет на себя Раскольников. Он будто увидит себя в снах Свидригайлова, он через нас — читателей — это увидит и ужаснется своему отражению.

Дитя-жертва и дитя-искупление, дитя-любовь, надежда, согласие — вот что такое дитя у Достоевского. Дитя на руках матери, мадонна с младенцем — это синтетический образ всемирного успокоения, идеала, гармонии. Они — мир завершенный, конечный, желаемый и зовущий к себе.

Фильм «Братья Карамазовы» начинается с проплыва камеры вдоль иконостаса. Камера проплывает вдоль изображений святых и апостолов, мимо «Троицы», «Троица» здесь — антураж, намек на обстановку, в которой происходит действие. Роман Достоевского о «божественном», в нем спорят о боге, действуют послушники и монахи — как же обойтись без иконостаса! Для камеры «Троица» — церковная утварь, быт, а не *тема* романа.

Но согласие и есть тема его. Это художественно-изобразительный ключ его философской идеи, образное ее разрешение. Ибо что такое роман — как не повествование о трех братьях, которые, враждуя, желают мира? Разве не покоя и понимания они жаждут? И не об этом ли идеале, идеале красоты и совершенства, мечтает заблудший брат Митенька, затевающий в позоре своем гимн свой?

«Позор» — это разъединение, «гимн» — мечта о соединении.

В романе есть и четвертый брат — Смердяков, но он кончает с собой. Трое братьев остаются жить. Они, как колос, возрождаются через погибшее в них же зерно. Им колоситься в *одном* колосе, дружески склоняться друг к другу, а не враждовать! Покой, к которому они стремятся, не во вражде, а в любви, в преломлении своей гордости, в смирении и примирении.

Мысль о согласии — центральная идея Достоевского. Она витает и над его поэтикой. Как божий дух, носится она над клубящимся хаосом и светит ему. Весь художественный мир Достоевского тянется к ней, ориентируется на нее, существует во имя этой идеи.

Достоевский-художник — это вихревая туманность, которая не имеет резких очертаний, которая выплескивает из себя протуберанцы материи, дотягивающиеся к иным мирам. Она свободна в своем развитии и не ограничена, и силы ее слиянны, по крайней мере, они влекутся к слиянию. Они взаимодействуют в своем движении к идеалу.

Внутри этой туманности все время происходят перегруппировки форм, рождается новое качество и совершается распад старого. Развитие поэтики Достоевского неожиданно, закон — в ее порыве, а не в том, что ею достигнуто. Это стихия в полном смысле слова.

Голос Мышкина и голос Ипполита в «Идиоте» — разные голоса, но это и голоса *одного* сознания. Недаром Мышкин чувствует свою близость к Ипполиту и понимает его. Он тот же «выкидыш» в мире и так же жаждет быть мошкой, сливающейся с согласием мирового хора, как и Ипполит. Он готов раствориться в этом общем звучании даже ценой уничтожения собственного «я», как пшеничное зерно готово погибнуть, чтоб вырос колос. Мышкин и Ипполит — одна идея в двух лицах, один голос в двух голосах. Без оппонирующей партии Ипполита, партия Мышкина теряла бы в полноте звука, в полноте идеи. Колебания веры и вера борются здесь в одном сознании, в одном взгляде на мир.

Вот почему так навязчива у Достоевского тема расщепления цельного мира одной души на несколько точек зрения, несколько взглядов. Любимое выражение у его героев — «это смотря с какой точки посмотреть». Достоевский любит кружить вокруг одной и той же мысли, выжимая из нее все, что возможно. Он обходит ее со всех сторон, примеривается с каждой точки отдельно и, дав полный обзор с ее возвыше-

ния, переходит к иному ориентиру. И с новой стороны тот же предмет выглядит иначе. То же проделывает он и с психологией человека. Человек внутри себя, внутри своего единого сознания как бы выбирает разные полюса и всматривается в свою душу как постороннее лицо. Так Голядкин в «Двойнике» наблюдает за вторым Голядкиным, вышедшим из него и оборачивающимся к нему той стороной, которой он ранее в себе не знал. Один Голядкин подсматривает за другим и комментирует его действия. Происходит отделение духовного двойника и материализация его в персоне, в некоем втором человеке, который становится равноправным участником действия. Он так же ходит по улицам, ездит в экипажах, присутствует на балах и т. д. Но ему суждено вернуться в породившую его ипостась,— правда, после того, как она на него насмотрится, налюбуется.

В фильме Куросавы «Расемон» рассказывается одна и та же история, но каждый раз она рассказывается с новой точки зрения, с точки зрения нового действующего лица. И мы видим, как запутанно-многомерна ситуация, как многослойна она. Каждый из участников ее не лжет, но он говорит правду только о себе: ему неизвестно, что чувствовал и думал в этот момент другой. У каждого своя правда, и только учтя все правды, можно приблизиться к пониманию того, что на самом деле произошло.

Так много раз разыгрывается в «Преступлении и наказании» сцена преступления Раскольникова. Она повторяется вновь и вновь, и при всяком новом повторении в нее попадают пустяки, которых глаз не видел до сих пор. Картина как бы проявляется на фотобумаге. Смутная и общая вначале, она приобретает остроту и четкость, пятна превращаются в предметы, дальний и ближний план делаются одинаково видны, все проясняется.

Вот этот эпизод с точки зрения Раскольникова, вот с точки зрения Порфирия, вот сон Раскольникова, бросающий новые краски на уже известный сюжет, вот включение в действие новых лиц, которые смутно мелькнули в первом описании. Достоевский набрасывает идею и действующих лиц сразу, не открывая ее глуби, намекая на что-то, обещая. А потом все понемножку начинает проступать и проясняться. Намек, сигнал были в самом начале, и, спеша за сюжетом, мы не обратили на них внимания, но вот пробил их час, и каждая мелочь оказалась в строку.

Встретившись с мещанином, который шепчет ему «ты убийца», Раскольников с ужасом вспоминает, что и этот

мещанин был там, когда он выходил из дома старухи, что еще были люди, и, наверное, не они только видели его, «муха пролетела, и та видела!». Даже точку зрения этой мухи Достоевский готов учесть. Он хочет все видеть, все объять, ничего не упустить, развернуть предмет так, чтоб ничто не осталось невысмотренным.

Тут уже не двойничество, а тройничество и четверничество, тут хор точек зрения, неисчислимый хор.

В фильме Л. Кулиджанова «Преступление и наказание» Раскольников и Свидригайлов — два самостоятельных персонажа, которые если и пересекаются в чем-нибудь, так это в пунктах общего разговора, в пунктах, где сходятся их житейские интересы. Свидригайлов занят своими ухаживаниями за Дунечкой, он неизвестно почему дарит деньги Соне и кончает с собой. Пред нами тип состарившегося селадона, правда, с сильным характером, который имеет отношение к Раскольникову только потому, что притязает на его сестру. В романе он двойник Раскольникова, как бы продолжение и завершение его «идеи». В его зеркале *намерения* Раскольникова отражаются уже как *действия*, как нечто свершившееся — не только в смысле поступка, но и в нравственном значении. О чем Раскольников только подумал, то Свидригайлов давно уже сделал — и этот итог им замышленного видит Раскольников на *лице* Свидригайлова. Это лицо «шулера», бывшего когда-то «Шиллером» (игра слов, отделяющая пока Раскольникова от Свидригайлова), лицо отчаявшегося Шиллера-шулера — подмигивающе-трагическое, отталкивающе-величественное. Свидригайлов величествен, как может быть величественным и идеальным нравственно безобразное в искусстве: оно идеально и величественно по глубине постижения его.

Ужасом и болью веет на Раскольникова от этого искаженного страстями лица. Оно никогда уже не *разгладится*, не посветлеет, не превратится в иное лицо. Оно как бы застыло в чертах своей греховности, искривленности, перекошенности. Свидригайлов и при жизни мертвец, и никаким криком раскаяния не покрыть ему глубины той бездны, в которую он пал.

Но выстрел его в романе звучит предупреждающе и вовремя. Этим выстрелом неспособный спастись Свидригайлов хочет, быть может, спасти Раскольникова.

Достоевский отводит своего героя от бездны, но прежде тот должен заглянуть в нее, пройти мыслью ее темноту и отшатнуться. Он должен заглянуть на дно свидригайловщины.

Это дно его собственной души, самые нижние ее этажи. Увидеть себя в другом, понять себя через другого, который уже не может спастись, для героя Достоевского спасение. Спасение — в сознании своего падения и в вере в то, что можно спастись.

Три лица — Раскольников, Соня и Свидригайлов — враждуют и соотносятся в «Преступлении и наказании». «Свидригайлов — отчаяние, самое циническое,— писал Достоевский.— Соня — надежда, самая неосуществимая». И, ставя между ними Раскольникова, добавлял: «Он страстно привязался к ним обоим». Вновь триада, вновь «Троица», только на этот раз разрушающаяся, не выдерживающая напряжения враждующих сил. Соня — смысл ее, примиряюще-успокаивающий центр. Но сбоку стоит и посмеивается Свидригайлов. Это злобная улыбка самого Раскольникова, отданная другому лицу. Это его безверие подхихикивает, его наполеоновские желания высокомерятся. Свидригайлов глумится и страдает, он — страдание зла, которое не способно возродиться в добро. Ибо Свидригайлов уже *переступил*, тогда как Раскольников лишь подошел к роковой черте.

Образ *черты* — тоже образ-понятие у Достоевского. Это невидимая черта, которая проходит на границе совести. Это «забор», как говорит Митенька Карамазов, который отделяет добро от зла, совесть от «все позволено». Достоевский ищет и ему зрительного эквивалента. Черта Раскольникова — это черта перед порогом конторы, которую он должен переступить, чтоб покаяться. Дважды пересекает он ее. Дважды является он в контору, чтоб испытать себя и не поддаться. И лишь после этих двух испытаний, двух искушений совести он в последний раз безвозвратно переступит черту. Это произойдет именно на третьей попытке, когда после покаяния на площади Раскольников отправится доносить на себя. Он уже поднимется по лестнице, войдет в комнаты, поговорит с поручиком Порохом, но не признается. И, выйдя на улицу, увидев вопрошающие глаза Сони, повернется и решительно переступит порог — порог конторы и порог своего неверия, гордыни своей.

Свидригайлов тоже бы хотел вернуться, но это невозможно. Нет нравственных сил, нет веры, вера погибла в растлении, а без веры *преступление назад* немыслимо. Он пре-ступил навеки.

Борьба в романе идет все время внутри этих трех образов, трех личностей, которые по-разному представляют одну и ту же идею преступления. Безмерный эгоизм Раскољ-

никова, приведший его к убийству, сосуществует в нем же с отречением и состраданием Сони и с крайностью своей — Свидригайловым. Свидригайлов отпадает как зло, исчерпавшее себя, не оставившее в себе ничего для добра. Раскольников предает себя в руки состраданию и любви. Соня, как и Мышкин в «Идиоте», и есть любовь. Она соединяющее и размежевывающее лицо, голос, в который вольется голос Раскольникова.

В обоих этих романах Достоевский вспоминает легенду о воскрешении Лазаря. Но можно ли воскресить нравственного мертвеца? — спрашивает он. Может ли Мышкин воскресить Ипполита? Соня — Свидригайлова? Старый образ Евангелия здесь дискутируется и перекраивается, Достоевский устраивает ему «пробу», проверку.

Так поступает он и с другими библейскими образами. Для него они не запасник, не художественная кладовая, откуда он черпает свои ассоциации. Это спор внутри уже сложившейся художественной системы мира, мира, в который врывается сомневающаяся мысль Достоевского. Она взрывает, подрывает его изнутри. Она производит волнения в старых образах, расщепляя их и обнаруживая их противоречия.

Масштаб мысли Достоевского диктует и масштаб поэтики. Доходя до конечных вопросов, ставя перед собой глобальные цели, она соотносится и с формами, ей соответствующими. Она посягает на спор с уже сложившимися, законченными картинами мирового зла и мирового добра. Именно в Писании — в книге о начале и конце света — находит Достоевский достойных оппонентов своего воображения.

Кочующий сюжет, избитая тема, вновь и вновь появляясь в его романах, наполняются свежим смыслом. Они вступают в полемику с самими собой, со своим традиционным содержанием. Достоевский бросает свои вопросы в самый центр старого образа, и они производят в нем переворот. Уже застывший в вековечных формах образ начинает перестраиваться, преображаться. Происходит бурное извержение нового смысла, из неведомых ранее глубин образа поднимается противоречие, которое, разрешаясь, переиначивает своего прародителя.

Кто догадается, глядя на рублевскую «Троицу», какие страсти предшествовали этому соединению! Какая могучая сила понадобилась, чтоб центробежные чувства обратить в противоположные, чтоб спелось то, что не спевалось,

не хотело спеваться! Достоевский дает этот *процесс* соединения. Он разыгрывает судьбу каждого лица отдельно и, только исчерпав до конца возможности каждой судьбы, возвращает их к покою. И то покой не достигнут. Он лишь мерещится, как мираж, ожидается, призывается.

Глаз Достоевского запечатлевает новую жизнь старого образа в тот момент, когда тот только сдвинулся, покосился, когда пропорции его нарушились и еще не стали на новое место. Он весь — искажение старых форм и старого смысла, переход к новому, движение к новому. Старое нарушено, но не гибнет, новое — взрастет на его расщеплении.

Так обновляются у Достоевского образы «Троицы», мадонны с младенцем и самого младенца (подмигивающее дитя), библейские темы искушения и воскрешения, конца мира, Страшного суда, блудного сына.

Можно ли себе представить идею на коленях? У Достоевского она есть. Это Раскольников, стоящий на коленях на Сенной площади и просящий прощения у народа. Гордая идея падает на заплеванный булыжник и униженно лобзает его. Она падает ниц перед теми, кто должен был лечь кирпичиками в основанье ее, в каменное тело столпа ее вавилонской гордыни. Вон она как была высоко, и вот как теперь низко — у подножия самой себя, у ног тех, кто и должен был быть кирпичиками,— у ног людей. «Великая мысль,— писал Достоевский,— это чаще всего чувство». Из него истекает «живая жизнь, то есть не умственная, не сочиненная, а, напротив, нескучная и веселая». Он называл эту мысль-чувство «Высшей идеей».

В романе ее представляет Соня. И это перед нею, как и перед породившей ее толпой, падает на колени Раскольников. Его безумная «идея» ничтожно мала перед лицом той, Высшей, ИДЕИ.

Первое падение Раскольникова еще не раскаяние. Он еще не сдался, еще бродит в его душе непризнание суда людей над собой. Это был порыв, «проба» раскаяния — и потому нет прощения. Только когда со слезами на глазах падет Раскольников на колени перед Соней в каторге — пробьет его час.

Человек на коленях у Достоевского — это блудный сын с картины Рембрандта, обращенный к нам своими истрескавшимися пятками. Это сын, вернувшийся к порогу родительскому и павший под благословение отца. Он *все* прошел, и он хочет назад, домой, в дом души своей, который

так несчастливо покинул. Достоевский варьирует этот образ-понятие, передает его из романа в роман. Не только блудная мысль падает на колени перед великой мыслью, но и великая мысль, «высшая идея» готова пасть ниц перед заблуждением. Вспомним Соню у ног Раскольникова, старца Зосиму на коленях перед Митенькой. Зло унижается в этом падении добра перед ним, в этой просьбе добра ко злу, в самоотречении его и укоре.

Падение на колени блудной мысли — это падение искупляющее, позволяющее подняться. Мысль падает ниц, чтобы встать, чтоб, познав унижение, распрямиться. Она иной с земли подымается, не тою, что была.

Сам бог готов пасть на колени перед человеком, лишь бы тот понял, как унизился, как страшна бездна, ожидающая его. У добра нет лжи гордости, для него переломить себя и пасть не значит пасть нравственно. Это лучшие минуты в жизни добра.

Все это не высказано прямо у Достоевского, но подразумевается, намекает о себе. Достоевский любит расшифровывать свои аллегории, «рыться» в них. Но это тогда, когда аллегория предшествует мысли и позже развертывается в мысль. Развитие же его мысли таково, что она в конце вновь заключается в образ, и тут расшифровывать приходится читателю. Итоговый образ Достоевского лишь подает сигнал о своем содержании.

Толпа, собравшаяся на площади, еще не высший суд Раскольникова. И хотя он кланяется ей, как «всей России», она еще не Россия. Потому и прощения нет и раскаяния конечного. Только Соня — «высшая идея» — чувство, идеал добра и идеал суда. И от нее исходит прощение. Сама униженная и растоптанная, она высока, и ей-то кланяется гордая мысль, перед ней сломляется честолюбие.

В фильме «Преступление и наказание» нет ни первого, ни второго покаяния Раскольникова. Уголовно-криминальный сюжет заканчивается отдачей преступника в руки правосудия. Правосудие здесь — суд, присяжные и судьи, которые будут судить Раскольникова. Нужно было только, чтоб он сам пришел, а раз пришел — пора ставить точку.

Так и в «Братьях Карамазовых»: суд — последняя инстанция, судом все завершается. А у Достоевского конец — дети и Алеша, судьба Илюшеньки, дорога, по которой уходят дети и Алеша. Тут только *начало в суде,* начало иной истории, которая уже показалась в старой. Тут идея о Христе, пришедшем в мир и отринутом, которому

снова предстоит обойти землю в поисках истины. Алеша уходит из монастыря — и это не имеющий конца финал Достоевского.

Кинематограф чаще всего брал лишь внешний сюжет у Достоевского, сюжет утилитарно-наглядный, выпукло-бытовой. В «Идиоте» Пырьева Рогожин тряс кредитками, и все вертелось вокруг пачки денег, ста тысяч, которые бросали в камин. Все тряслись при виде их и проявляли свои гнусные чувства. Порок трясся, а добродетель усмехалась и делалась еще добродетельнее. В «Кроткой», которую поставил на «Ленфильме» А. Борисов, А. Попов играл Гобсека, а не героя Достоевского. Он был жаден, он зловеще вращал белками, он давил и раздавливал. А «кроткая» — Ия Саввина кротко и гордо погибала, оставив зрителя в заблуждении, что она жертва и что алчность и капитал ее погубили.

Слишком легкая мысль для Достоевского!

У него и она и он — жертвы. Тут гордость на гордость нашла и гордость взаимная все погубила. Из гордости и мести за унижения процентщик кассу завел, пал волей и умом, чтоб потом обратно возвыситься. Пойми она его, а не выставь принципы (дескать, кассу держишь, наживаешься, кредитки считаешь — нечисто!), может быть, и раньше бы пала с его глаз пелена и не нужно было бы ей из окна бросаться. Она несчастна, но и он несчастен, он, брошенный однажды на дно и решивший вот так криво подняться! Любит же Соня убийцу Раскольникова. Любит и в каторгу за ним едет. А «кроткая» не смогла. Она запрезирала его заочно, по поступкам одним, в душу ему не проникнув.

Тут вся идея в том, что держатель кассы — это тот же Раскольников, но поменявшийся местами со старухой. Это Раскольников, избравший своими средствами не убийство, а накопительство. Цель же у обоих одна: над теми, кто их унизил, возвыситься, оправдать себя, наполеоном своей судьбы стать. При этом все выдержать: унижения, плевки на гордость, презрение такой вот «кроткой». Раскольников, ради цели, моральную тяжесть убийства готов на себя взвалить, этот — грязное пересчитывание ассигнаций. «Кроткая» для процентщика — первая «проба» его власти над миром, его мести миру. И потому она его жертва. Это первая слабая душа (слабая по социальному положению своему), над которой он возвысился, а возвысившись, ее потерял. Потому что ложь была его «идея».

Ведь пала пелена с глаз, и пал он перед «кроткой» на колени, но она не смогла полюбить, не смогла простить. Ей хватило сил только уйти из мира, не отдав своей гордости. Она со святым образом в окно выбросилась, но о живом-то не подумала.

В «Кроткой» трагедия принципов, трагедия сошедшихся отвлеченных мыслей, презревших живое чувство. Тут трагедия обиды, не сумевшей перебороть себя, выросшей до отрицания жизни, до греха самоубийства. В фильме несчастный процентщик что-то пробует рассказать нам, блуждая по Петербургу. У Достоевского он сидит при мертвом теле, *при ней,* при факте и итоге своей жизни.

Смелость Достоевского в этом соединении исповеди с мертвым телом. Конечно, А. Борисов не решился на это. «Кроткая», выбросившись, не появится больше. Мы даже не увидим ее лица на камнях двора и ту «горстку крови», которая всего-то у нее изо рта вытекла. На этой «горстке крови» Достоевский настаивает особенно. Она символ ужаса того, что произошло.

Исчезновение мертвого тела из фильма — ханжество, убивающее мысль рассказа. Ибо мысль эта не частная мораль о том, что «деньги убивают человека», а в том, что гордость мысли — кого бы она ни избрала себе в слуги — убивает живое. Тут Наполеон при своем Ватерлоо сидит, а не кающийся скупец. Тут смерть гордости, которая на коленях перед гордостью же, только мертвой, себя убившей и убитой. «Фантастичность» «Кроткой» в том, что мертвая героиня лежит на столе и про нее идет рассказ, рассказ, в котором она обвиняющая и виновная. Тут все подтверждается фактом ее присутствия на столе.

Глядя фильмы по Достоевскому, в лучшем случае ощущаешь неблагополучие двух-трех судеб или судьбы одной семьи. Не повезло Раскольникову, несчастна семья Мармеладова, несчастны братья Карамазовы, несчастна Настасья Филипповна, Мышкин, Рогожин. Не получилась жизнь у «кроткой» и ее мужа, у Мечтателя и Настеньки в «Белых ночах». Или в каком-то губернском городе не выгорела афера у «нигилистов» в «Бесах».

У Достоевского частная судьба — всегда общая судьба мира. С первой строки у него чувствуешь, что это не Н. Н. неблагополучен, а что весь «божий мир» *не тот,* что-то треснуло в нем, надломилось и обещает катастрофу. Это неблагополучие мира от самых корней до высот ощущают все герои Достоевского. Каждый частный их поступок, частное

чувствб имеют отношение к «пробе» мировых ценностей, к проверке и перепроверке мирового порядка. Содержа свои кассы, воюя и сутяжничая, влюбляясь и ревнуя, отдаваясь страстям и отрекаясь от них, они все время отгадывают одну загадку: «Зачем живет человек? Как должен жить он?» Свидригайлов со дна своего погреба заглядывает в вечность и беспокоит образ ее. Что такое вечность, спрашивает он Раскольникова и посмеивается: а может, это какая-нибудь темная комната, вся завешенная пауками. Может, ее, этой вечности, и нет?

Нигилист Кириллов в «Бесах» в своем отрицании бога доходит до идеи самоубийства. Природа имеет право убить его когда хочет, и он жаждет опередить ее, как Ипполит, чтоб доказать, что он сильнее ее. Бог есть боль страха смерти, утверждает Кириллов, и его цель — пересилить эту боль. Возвысившись над страхом, перечеркнув его своим выстрелом, он и бога убьет, так считает Кириллов. Это нигилизм и атеизм в высшем виде, в абсолютнейшем своем выражении, это покрупнее, чем земные цели «беса» Верховенского.

И держатель кассы в «Кроткой» покушается на природу. «Косность!— восклицает он.— И солнце мертвец! ...Я отделяюсь»... Он молит о воскрешении, о возвращении ему «кроткой», но природа молчит. В молчании природы, которая ничего не возвращает, которая не дает возможность человеку исправить ошибку, поправиться,— ужас конца «Кроткой». Оттого и проклятия, которыми она заканчивается. «Стучит маятник бесчувственно противно... Все мертво и всюду мертвецы. Одни только люди, а кругом них — молчание — вот земля!»...

Мертвое тело женщины символизирует в конце рассказа природу и землю. Лежит слепая и не слышит, говорит герой. И все слепы. И при жизни она слепа была, ибо его не понимала. И это страшно.

В фильме «Преступление и наказание» Лужин — мелкий пройдоха. У Достоевского и он «Наполеон». Он тоже подыгрывает фантастической идее Раскольникова и участвует в сюжете ее. Лужин «попробовать Петербурга» приехал, себя испытать. Ему не только деньги нужны, а и эта проба собственного характера, своих возможностей, своего «я». Достаточно ли оно широко и смело, сможет ли переступить и дойти? Ему хочется наверх выскочить, с красивой женой в свете очутиться, в шарм окунуться! Этот «наполеончик» из провинции тоже ни перед чем не остановится. Он, может

быть, убивать не будет, но уж в бараний рог согнет, на подлог пойдет, обмана не постыдится. Он кредитку Соне в карман подсунет, чтоб себя утвердить, над этой Соней возвыситься. Он — пародия на Раскольникова. Пусть Раскольников стоит в углу комнаты и, как Наполеон, сложив руки, смотрит с презрением на Лужина. Но Лужин-то его играет! Он тоже цели своей добивается!

Лужин совсем не подсобное лицо в романе. Он — отросток его главной ветви. Не будь Лужина, голый бы ствол идеи остался, ствол без ветвей. А так сколько «наполеонов» вокруг него! И Лужин «наполеон», и Дунечка, и Свидригайлов, и Катерина Ивановна. Каждый из них или подыгрывает Раскольникову, или разыгрывает его. В зеркале их он видит себя во многих лицах — то как героя, то как шута. В Свидригайлове он трагически глубок и порочен, в Лужине уж слишком фатоват, в Дунечке выспренне благороден. А Катерина Ивановна со своей гордостью, с воспоминаниями о том, как она танцевала на балу у губернатора,— тоже некий отблеск смешного в его мыслях о величии.

Мышкин в «Идиоте» тоже окружен двойниками и соучастниками. Возле него нет случайных лиц. На него работает и группа Бурдовского, и все Иволгины, Епанчины, Фердыщенко, Лебедев. Кто-то копирует его комически, кто-то верит в него и страдает, кто-то издевается над ним, ставя мышкинские идеи с ног на голову. Один Лебедев чего стоит. Этот кающийся лгун и доносчик страшная смесь Иуды и Иова. Он шулер и нежный отец, толкователь Апокалипсиса и вымогатель денег. Лебедев все время оказывается вблизи главных событий и то пародирует, то трагически оттеняет их. Он как бы демонстрирует при этом идею — широты человека, той широты, о которой говорит в страхе Митенька Карамазов: «слишком широк человек, надо бы сузить». Подыгрывая князю и ошеломляя его своими предательствами, в которых он, впрочем, тут же кается. Лебедев оппонирует его идеализму, его прекраснодушному взгляду, его вере. Это искаженный Санчо при своем Дон-Кихоте.

Санчо тоже, случалось, предавал своего хозяина, но всегда возвращался к нему. Он «заземлял» Дон-Кихота, но он же и восхищался им и сам вызывал восхищение, Санчо был слишком жизнелюбив по сравнению с Лебедевым. В последнем юмор дошел до иезуитизма, до мрачного сознания близящегося конца мира, ибо осуществление некоторых картин Апокалипсиса он видит уже в XIX веке.

Лебедев — часть той «клоаки», того клубящегося сгустка улицы, площади, куда герои Достоевского выбрасывают на «пробу» идеи свои. Лебедев плюет на идею Мышкина и топчет ее, но и он же воздевает руки к небу, прося силы понять ее. Он готов полюбить мышкинское беззлобие, хотя сам замешен на зле.

Это испытание себя, «пробу» себе устраивают все герои Достоевского. Даже Настенька в «Белых ночах» не хочет сидеть век к бабушке пришпиленная. Она уходит вслед за Жильцом.

Еще неизвестно, кто он такой, а она за ним бежит. Там бабушка, низенький домик, тихие радости — а тут тайна, загадка, можно в омут броситься!

«Белые ночи» дважды экранизировались, и дважды экран не замечал фантастического в этой повести. Их ставили как бытовую драму, несколько подсвеченную мечтательным воображением. Впрочем, бытовая драма есть, но из материала ее мысль Достоевского уже строит и здесь свои этажи. Уже время здесь прохронометрировано по Достоевскому, уже лихорадка времени появляется, некая нервная дрожь минут. Все совершается в четыре ночи, и часы бегут быстро-быстро. Они отсчитывают бытовое время, и в их счете уже слышится соотношение со временем вневременным, внеисторическим. Если вычеркнуть это эхо, если сузить повесть Достоевского до событий четырех ночей, то действительно ничего, может быть, кроме сентиментальной истории о двух влюбленных, и не удастся рассказать.

Но Достоевский начинает свою повесть с описания Петербурга, Петербурга, который «поднялся вдруг и уехал», который снялся со своего места, исчез, как облако, и сделался пуст. Именно в этом пустом Петербурге затосковала вдруг душа Мечтателя. Люди исчезли, их будто смело с улиц, и остались одни дома, камни, но и они, впрочем, замолчали.

Петербург молчащий противопоставляется в прологе Петербургу говорящему, населенному, одушевленному. Мечтатель вспоминает людей, которых он встречал, гуляя, вспоминает их, как родственников, как знакомых, которые ему дороги. Одинокий Мечтатель среди этого шума не одинок, у него есть иллюзия, что и он — этот шум тоже, что без него тоже не было бы шума, движения, Петербурга. В своем одиночестве он даже с домами научился разговаривать. «Когда я иду по улице, каждый как будто забегает вперед меня на улицу, глядит на меня во все окна и чуть не

говорит: «Здравствуйте, как ваше здоровье? и я слава богу здоров, и ко мне в мае месяце прибавят этаж». Или: «как ваше здоровье, а меня завтра в починку». Или: «я чуть не сгорел и притом испугался» и т. д.

И дальше рассказывается история «с одним прехорошеньким светло-розовеньким домиком». Домик этот оказался перекрашенным в желтый цвет. «Злодеи, варвары, они не пощадили ничего, и мой приятель пожелтел, как канарейка»,— говорит Мечтатель. Он слышит жалобный крик этого домика: «А меня красят в желтую краску!»

Как это напоминает Гоголя! Его крик сочувствия к неодушевленным предметам, его одушевление их, полное любви ко всему, что видит глаз. Светло-розовый домик и его история очень близки истории самой Настеньки, которая живет с бабушкой в таком же домике. И так же светло-розово течет ее жизнь, хотя она, может быть, скучна и кажется Настеньке серой. Жизнь-то, в сущности, неплохая: ласка любящей бабушки, чтение книг, прогулки. Но все это должно сорваться, измениться, перекраситься. Появится некто «Он», загадочный «Он» и уведет ее. Куда? Этого мы не знаем. Мечтатель умалчивает о судьбе Настеньки. Он оплакивает только свои четыре белые ночи, ночи, которые он провел с ней и которые стали «минутой блаженства» в его жизни.

Но, может, и для Настеньки они были тем же? Может, он ей тоже подарил их? Ибо в зловещую краску перекрашен маленький домик, в «цвет поднебесной империи», в цвет сумасшедшего дома.

В пустом Петербурге, где только с камнями осталось разговаривать, встречает Мечтатель Настеньку. Все очищено для их свидания, подготовлено. Оно происходит во сне, в бреду белых ночей.

Бытовая драма разыгрывается в нереальной обстановке и нереально же завершается. Наутро, когда Мечтатель получает от Настеньки письмо, он вдруг чувствует мгновенное старение времени. Время совершает скачок вперед, на пятнадцать лет. Это происходит в секунду, и вот он видит Матрену с морщинами на лице, комнату свою, постаревшую, как и Матрена,— «стены и полы облиняли, все потускнело, паутины развелось еще больше... И за окном все изменилось: дом, стоявший напротив, тоже одряхлел и потускнел в свою очередь... штукатурка на колоннах облупилась и осыпалась... карнизы почернели и растрескались и стены из темно-желтого яркого цвета стали пегие...»

Сознание Мечтателя перемахнет через настоящее и увидит себя в будущем. Он еще молод, но он уже старик, он умом пронесся через отделяющее его от будущего расстояние и все *увидел*.

Это катастрофическое старение человека у себя на глазах, старение обстановки, быта, всего, что вокруг,— страшный финал сентиментального романа. Он сразу делает значительным историю, рассказанную Мечтателем, он подымает ее до вершин трагических, до мысли о молниеносности мига, который отпущен каждому из нас на земле. Это мысль забегает вперед жизни, все видит и рассказывает нам. Мысль — герой «Белых ночей», хотя разыгрывают ее перед нами Мечтатель и Настенька.

У Достоевского любимое выражение: «будто молнией озарило», «будто молния ударила». Вспышка сознания, освещающая все, что до того было тайной и на что намекалось,— должна все проявить, все поставить на место. Это «сияние ума», как говорит он в «Кроткой», когда падает пелена и открывается истина.

И. Пырьев предпочел этой вспышке прямой ход. Он нарядил Мечтателя в лохмотья, загримировал его под старика, не поскупился на отвратительные черты старости: гнилой рот, слезящиеся глаза и т. д. Старение Мечтателя в фильме композиционный прием. Старый человек сидит за штофом водки и вспоминает молодость. И отвратительный его облик должен подчеркнуть, как же хорош он был молодым и как все было хорошо, как красивы фантазии и как груба жизнь. Тут не проницание своей судьбы, не сжатие минуты в целый век и века в минуту, тут бедный дедушка рассказывает бедную сказочку.

В картине Висконти тоже нет этого озарения истиной. Здесь все перенесено в быт Италии после войны. Это неореалистическая вариация из Достоевского. Между Настенькой и Мечтателем появляется проститутка — персонаж, разделяющий их и вместе с тем сближающий. Проститутка все время оказывается рядом, когда Мечтатель готов отчаяться, плюнуть на идеализм Настеньки и на ее прекрасные мечты. Проститутка и бар, из которого она выходит,— это альтернатива Настеньки: входи, получишь все. И без бреда, без восторженных излияний, без рассуждений о «высшем». И Мечтатель решается раз испробовать этот путь. Он должен пасть, чтобы потом восстать. (Понятия «падения» и «восстания» — понятия Достоевского.)

Мечта двух бедных людей о настоящей любви символизируется у Висконти белым: белый цвет время от времени возникает на темном экране, освещая тьму светом. В начале картины это белая собака, которая встречается Мечтателю. Он подзывает ее к себе, она убегает, не обращая на него внимания. Одинокая белая собака, шарящая по мусорным кучам. Она вполне приветлива, но ей некогда, ей надо отыскать еду. Собака убегает, скрывается в какой-то мрачной подворотне, и улица вновь делается хмуро-темной, свет на экране гаснет.

Второй раз белое пятно появляется за витриной магазина, возле которой останавливаются Мечтатель и Настенька. Это подвенечное платье. Оно призрачно и невесомо, оно как облако, как обрывок тумана за стеклом, но оно светит, и отсветы его сияния видны на лицах героев. Чистота, нежность, целомудрие их отношений высветляются этим платьем.

И наконец, в третий раз все пространство экрана заполняет белый снег. Сначала робко, тихо падают снежинки. Как маленькие парашютики, опускаются на набережную, на мосты, на глубоко-черную воду канала, на Настеньку и Мечтателя, сидящих в лодке. Снег засыпает трущобы, нищих, скорчившихся на набережной, мусорные кучи, скамейки, обнаженную бедность города. Висконти прекрасно передает облик быта, который всегда кричаще-нищ у Достоевского. Он или уж пышен — пыль в глаза! — или уничижительно грязен, отталкивающ, бесстыден. И вот все это покрывается белым снегом: кучи тряпья, проститутка, камни мостовой, на которых она готова отдаться первому встречному, дома, мосты, крыши и, кажется, вся земля, грешная, неуютная. В фильме появляется перспектива. До этого зажатый в тесных пределах какого-то пятачка, он вырывается на воздух, открывается даль, заснеженный город вдали и небо над ним. Даль эту разрезает сверху вниз улица. Вверху ее стоит Мечтатель, внизу, в острие перспективы, вернувшийся Жилец. И Настенька сбегает по улице к нему, сбегает, уменьшаясь на белом снегу и роняя пальто Мечтателя. Пальто это — единственное темное пятно на улице. Улица белоснежно-чиста, и по ней бежит женщина, верящая, что нашла любовь. Она вновь подбегает к Мечтателю, вновь ее лицо возникает крупным планом, и снова бежит вниз, к Жильцу, уменьшаясь, чтоб исчезнуть — на этот раз навсегда.

И вот тогда-то появляется белая собака. На умиротворен-

но-белом снегу и она ласкова к Мечтателю. Он теперь окончательно остался один, и его некому пожалеть. Собака машет хвостом, принимает его ласки и бежит впереди. Она сливается с белым снегом, и по нему уходит в глубь экрана Мечтатель.

Символика Висконти вполне в духе раннего Достоевского. Это его поэтический парафраз, его иносказание: доброта выше счастья, в доброте человек не одинок.

Снег почему-то идет во всех нерусских фильмах по Достоевскому.

Это как бы русский символ, попытка русским образом выразить русскую идею.

Фильм Висконти еще раз доказывает, как важен в кинематографе Достоевского *выбор лица*. Лицо Марии Шелл, играющей Настеньку, выбрано точно. Оно и красиво и неправильно как-то. Есть в нем что-то простоватое, жалкое, отсутствие породы и вместе с тем конфетности, кукольности. Настенька у Пырьева кукольна, как куколен, впрочем, и Мечтатель. Мария Шелл не кукольна, она серьезна. В фильме она носительница мечтательности, а не Мечтатель. Он просто добрый малый, желающий и боящийся ей верить. Вера исходит от Настеньки, от ее лица, меняющегося на глазах, живущего тремя жизнями сразу. Она и за Мечтателя живет, и за своего таинственного Жильца, и за себя. Это лицо и искажающееся в истерике, и некрасивое, и раздражающееся. Оно может даже раздражать. Ее слезы, перемешанные с полуулыбками, с какими-то искривленными припадками радости и озарения, легкость, с какой меняются эти состояния, возбуждают мысль о юродивости, болезненности. Что-то ветреное есть в этих переменах, порхающе-мотыльковое, бабочкино. Недаром в фильм введен продавец детских игрушек, и торгует он на улице именно бабочками, и Настенька покупает бабочку. У нее и наряд бабочкин, когда они танцуют с Мечтателем в баре, когда она приходит на свидание к нему. Эта смесь серьезности и мотыльковости прекрасно сыграна Марией Шелл.

В Настеньке Достоевского живет бесенок, она способна коварно играть с Мечтателем, хотя она и простодушна в своей игре. Она ждет одного, а держит при себе другого и причиняет ему боль. Она красуется этой своей способностью. «Вы трусите»,— говорит ей Мечтатель в повести, объясняя, почему она жестока к нему. Настенька трусит, что не придет Жилец, и трусит, что Мечтатель может ее бросить,

она мечется между своей благодарностью к нему, эгоизмом любви к другому и желанием оставить при себе Мечтателя.

Все это читается в игре лица, в безмолвной смене его выражений, в широте чувств, которые ему подконтрольны.

Лицо Настеньки-Шелл значительно, оно главный зрительный нерв фильма: оно поверяет все остальные лица. И именно потому так проигрывает рядом с ним лицо Жильца. Жилец у Висконти — Жан Маре. Он старается, он изображает нежность, сдержанность и т. д. Но лицо выдает его, ибо это не лицо сидящего на хлебе и воде разночинца, мечтающего о служении «делу», а опытного победителя женских сердец.

Случаен выбор лиц в пырьевском «Идиоте». Рогожин в фильме — купец, страшила, он может только кричать «богиня! королева!» и махать кредитками. Его лицо *другое* лицо. В нем нет тех контрастов, о которых пишет Достоевский. Оно однозначно, однострастно. А где страдание в глазах Настасьи Филипповны? Лицо красивое, но уж очень мелки его черты, слишком спокойны, благодушны. Это лицо, довольное собой, пытающееся изобразить страдание. Незначительность, соединенная с претензией, убивают заключенную в этом лице мысль.

Достоевский любит возвращаться к одному и тому же лицу, останавливать его черты, воскрешать их в немом портрете, в картине. В «Идиоте» фигурирует портрет Настасьи Филипповны, в «Подростке» портрет матери подростка. Лицо Христа на картине Гольбейна накладывается на черты Мышкина. Невеста Свидригайлова в «Преступлении и наказании» сравнивается с Рафаэлевой Мадонной. «У нее лицо страдающей юродивой»,— говорит Свидригайлов. Пожалуй, это определение подходит и к портрету Настасьи Филипповны. В лице ее страдание и гордость. Лицо недоступное и готовое уступить, сдаться. Лицо веселое и злое, ибо зла Настасья Филипповна, страшно зла!

И Аглая зла, мать говорит о ней: «Злая, злая, злая!» Ум в этих женщинах порождает злость, это ум, не выносящий страдания, не желающий смириться с ним. Ум — их наказанье, убийца их чувств, развратитель искренности.

Лица героев Достоевского — всегда умные лица. В его книгах нет шутов гороховых, злодеев без смысла, подлецов без высокого сознания своего падения. Он шут по форме,

он одет шутовски, он хихикает и подмигивает, паясничает в жестах и словах, но он всегда крупен. Убийцы, совратители малолетних, скупые рыцари, инфернальные красавицы у Достоевского философы. Они страдают, пьют водку, пляшут с цыганами, падают и возвышаются в плотских удовольствиях, но никогда не перестают думать, понимать то, что они делают. Поэтому ум написан на их лицах — старые они или малые; хозяева или лакеи, князья или купцы, ростовщики, процентщики, держатели касс или проститутки, готовые за копейку ползти по Невскому ганечки.

В фильме же у Фердыщенки красный нос и голова в перьях. Генерал Иволгин какой-то качающийся паяц из пантомимы об алкоголике, рогожинская толпа — сборище ряженых, призванных изобразить разврат, разгул. Лебедева играет Мартинсон, актер характерный, актер внешней школы, школы, рассчитанной на эффект находящегося на поверхности самого себя образа. Тут все гротеск, смещение в одну сторону, сгущение на одной черте. Актер играет шута и подлеца, низость и заискивание. Он с первого появления в кадре обозначает себя, и глаз больше не возвращается к нему: это одно и то же лицо. Тут, как говорят, типические черты играются, социальная принадлежность, параграф в шкале ценностей, а не человек.

Как сам реализм Достоевского склонен к преодолению правдоподобия, фетиша правдоподобия, так и игра в ролях Достоевского требует того же. Тут не обойдешься сходством, костюмом, социальной маской. Тут мало и вживания, умения естественно лить слезы, когда герой плачет, и смеяться, когда ему весело. Тут все к черту летит в иерархическом порядке чувств. Тут вакхическая смесь, кровосмесительное единство, отрицание и согласие в *одном* лице.

Господи, как только ни смеются у Достоевского! В смехе все тайное становится явным, обнаруживает себя, выдается. Смех прорывается, взрывает душу в самых неожиданных местах, сбивает с ног благопристойность момента, его классичность.

«Смех — самая верная проба души»,— говорил Достоевский. Эту-то пробу он устраивает каждой душе, каждому герою. Смех Мышкина не похож на смех Фердыщенки, смех Фердыщенки на смех Лебедева, смех Настасьи Филипповны на смех Аглаи и т. д. Смех Ипполита — это одно, смех Рогожина — другое, смех генерала Иволгина — третье.

Иногда в смехе обнаруживается безумие, крайность переживания, стыдящаяся слов, иногда — издевка и зависть, иногда неуверенность в собственной серьезности, иногда чистая злоба. Почти все герои подхихикивают сами себе, сопровождают свою речь мелкими «хи-хи-хи», «хе-хе-хе». Но в устах Свидригайлова они звучат зловеще, дьявольски безнадежно, в устах Лебедева — это некий танец мелкого беса иронии, в устах Петра Верховенского отдают самым смрадным подпольем. Герой недоговаривает, но смех это делает за него. У Достоевского и Мышкин может смеяться по-козлиному, как-то рассыпчато-тоненько, пародирующе-жалко. Истину как бы все время сопровождает в поэтике Достоевского это созвучание смеха, ирония самой неистины, отделяющейся от нее и персонифицирующейся в смехе.

От кривящихся улыбок и полуулыбок Раскольникова и Порфирия эта ирония может возвыситься до сумасшедшего хохота Рогожина, до его вселенского хохота, в котором Ипполит видит пасть природы, готовую его заглотнуть. У одного из героев «Бесов» Липутина улыбка — «уксус с сахаром», она и сладка и ядовита, она — разврат, еще более страшный в смехе.

Наглость смеха, отчаяние смеха, взрыв страдания в смехе, бессилие гордости, осмеивающей себя, разоблачительное сопровождение при лгущих словах и маскировка правды, не желающей быть простодушной,— все это смех у Достоевского.

Вспомним Порфирия. Вся его партия в романе — это постоянное подсмеивание над Раскольниковым при всей серьезности отношения к нему. Порфирий сострадает Раскольникову, по-своему любит его, но он же и провокатор, долженствующий спровоцировать Раскольникова на признание. Раскольников никак не может уловить, когда Порфирий серьезен, а когда валяет дурака. Он говорит страшные для Раскольникова вещи, подает страшные намеки, но делает это в шутейной форме. И форма-то раздражает больше, чем намек. Ибо в ней заключена насмешка. На что можно спровоцировать гордость? Именно на насмешку, на принижение ее в смехе. Тут-то и заключена слабость Раскольникова: он не чувствует комизма своей идеи, иронии ее: их чувствует Порфирий. Порфирий призван принизить идею в глазах Раскольникова, прозаически развенчать ее, показать ее фарсовость. Это выражено прямо, в словах Порфирия, в обыгрывании им выражений из статьи Рас-

кольникова и из его речей, и в этом неуловимо-убийственном смехе, который превращает гиганта Раскольникова в карлика Раскольникова.

Эту слабость человека XIX века угадал еще Гоголь. «Есть другой вид гордости,— писал он,— гордость ума. Никогда еще не возрастала она до такой силы, как в девятнадцатом веке. Она слышится в самой боязни каждого прослыть дураком. Все вынесет человек века: вынесет названье плута, подлеца; какое хочешь дай ему названье, он снесет его — и только не снесет названье дурака. *Над всем он позволит посмеяться — и только не позволит посмеяться над умом своим...»* (курсив мой.— *И. З.*).

Против этого-то принижения и восстает Раскольников и на этом-то и попадается. Это и профессиональный психологический крючок Порфирия, и его особая партия по отношению к главной трагически-высокой партии Раскольникова.

Все это выражено даже в лице Порфирия, в его ухватках, которые понял и передал на экране И. Смоктуновский. «Пухлое, круглое и немного курносое его лицо,— читаем мы в романе,— было цвета больного, темно-желтого, но довольно бодрое и даже насмешливое. Оно было бы даже и добродушное, если бы не мешало *выражение глаз,* с каким-то жидким водянистым блеском, прикрытых почти белыми, моргающими, точно подмигивая кому-то, ресницами. Взгляд этих глаз как-то странно не гармонировал со всею фигурой, имевшею в себе даже что-то бабье, и придавал ей нечто гораздо более серьезное, чем с первого взгляда можно было от нее ожидать».

То же *противоречие* лица, что и у Рогожина!

Круглость, округленность лица, настраивающая на мирный лад, дезориентирующая, расслабляющая, и эти ресницы подмаргивающие, и глаза, в которых нельзя точно рассмотреть, что они думают!

Порфирий — загадка для Раскольникова, магнит, к которому он тянется и от которого отталкивается. Притяжение его в *знании* души Раскольникова, в понимании ее, в чтении в этой душе. Красавец Раскольников, черноглазый и высокий Раскольников, перед по-бабьи круглым Порфирием — романтический герой перед кучей теста. Все белое в этой куче, все смазано, нет определенности, а его черты резки, бросаются в глаза и т. д. Но даже в этой разнице их физиономий — вызов и насмешка идее бонапартизма.

И. Смоктуновский именно таким играет Порфирия.

заурядным внешне, но умеющим противопоставить силе воли Раскольникова свою волю. Романтизм Раскольникова осекается о камень прозы. Смоктуновский — Порфирий так же, как и у Достоевского, обыденен. Он сонен, домашен, он в халате и туфлях, он ленив в расспросах. И лицо его сонно, лениво-спокойно, миролюбиво-благодушно. Но как проницающ его взгляд! Сколько в нем осторожной силы! И как видит он далеко! И как язвительны сопровождающие его полуулыбки!

Лицо это оживляется постепенно, изнутри. Оно не торопясь вступает в действие, все больше и больше подчиняя себе другое лицо — лицо Раскольникова. Оно уже опасно для Раскольникова, оно настигает его. Лицо Порфирия — тоже зеркало, как и лицо Свидригайлова, но зеркало, в котором несколько фантасмагорическая трагичность последнего *снижается,* опускается до уровня быта, слишком плотской реальности, которая так ненавистна Раскольникову. Ведь он «парит» в облаках. Он в облаке своей «идеи» растворен и как бы не замечает земли. Лицо Порфирия опускает его на землю. Оттого оно так домашне, почти сыто, пухло и т. д. Отсюда и халат Порфирия и его *допросы на дому.* Тут нет даже зловещей обстановки тюрьмы или полиции, нет таинственности антуража, который окружал, например, Свидригайлова. Лишь в финальном визите Порфирия к Раскольникову, когда он, по существу, «берет» жертву, есть некая мистика явления «свыше».

Зловещий хохот Свидригайлова отличен от насмешек Порфирия. Но в нем есть какое-то «уважение» к *идее* Раскольникова, в нем демонизм этой идеи уважается, что ли. Лицо же Порфирия и его «хи-хи-хи», смешанные с искренним состраданием, нестерпимы для наполеона из Столярного переулка. Ибо в состраданье-то для него заключено еще более горькое посмеяние, в сочувствии — издевательство. Но в сцене, когда Порфирий приходит к Раскольникову на квартиру, он уже не тот Порфирий, что был у себя дома. Порфирий не смеется, не подхихикивает. И он добивает Раскольникова этим снятием *маски.*

Тут игра и тут жизнь. Тут соперничество и схватка идей, выраженная в лицах, их противоборстве и состязании. Сталкиваются и наконец *понимают* друг друга герои, но и идея сталкивается с идеей и озаряет вспышкою *лицо истины.* Или, как говорил Достоевский, «мимоидущий лик земной и вечная истина соприкасаются вместе».

Если лицо Свидригайлова — застывшее лицо, то лицо

Раскольникова меняется в романе. Вначале — ожесточившееся, искривленное злыми улыбками, оно к концу — именно в сцене с Порфирием — делается смягченно-грустным, *сдавшимся*. И уж в самом конце — когда Раскольников встречается с Соней на каторге — его осеняет *свет*. «Вдруг подле него очутилась Соня,— пишет Достоевский.— Она подошла едва слышно и села с ним рядом. Было еще очень рано, утренний холодок еще не смягчился. На ней был ее бедный старый бурнус и зеленый платок. Лицо ее еще носило признаки болезни, побледнело, осунулось. Она приветливо и радостно улыбалась ему, но, по обыкновению робко, *протянула ему свою руку*». Остановимся и обратим внимание на этот жест.

Жест у Достоевского — тоже великий передатчик идеи, ее указчик и сигнализатор. «Я имею жест... противоположный»,— говорит в «Идиоте» Мышкин, и мы выделяем его по этому жесту из толпы. Это жест неловкости, жест ребенка во взрослом, нелепая реакция на грубые толчки жизни, жест защиты и просьбы о ней. В фильме Акира Куросавы Мышкин прижимает к груди кулаки, как дитя, которое еще не научилось владеть руками. Они все время у него прижаты, и жест этот выдает боль, недоумение, немоту любви и протеста.

Жест — это *чувство в движении,* мысль в физическом выявлении. Невысказанное, неспособное высказаться (нет слов) — до-сказывается жестом. Жест Наполеона — сложенные на груди руки — жест «идеи» Раскольникова. Жест Лизаветы, протягивающей вперед левую руку и пытающейся ею защититься от удара топора (как защищаются дети),— «жест противоположный», нераскольниковский.

Тот же смысл имеет жест Сони в финале романа. Протянутая рука — это и просьба, и призыв, и надежда, и мольба о *мире*. «Она всегда протягивала свою руку *робко,*— продолжает Достоевский,— иногда даже не подавала совсем, как бы боялась, что он оттолкнет ее. Он всегда *как бы с отвращением* брал ее руку, всегда точно с досадой встречал ее, иногда упорно молчал во все время ее посещения. Случалось, что она трепетала его и уходила в глубокой скорби. Но теперь их руки не разнимались...»

Как много говорит это *согласие* рук! Как важна для Достоевского эта принятая рука, этот жест воссоединения. Протянутая рука нашла другую руку, и та не оттолкнула ее

(вспомним рассказ Грушеньки в «Братьях Карамазовых» о том, как она тонула, и никто не протянул ей руки). И пусть это жест как будто бы пошлый, тривиальный, литературный (все влюбленные в романах берутся за руки), он не пошл у Достоевского. Ибо разрыв, отчужденье и мука ему предшествовали. Дотянуться друг до друга никак нельзя было, хотя близко стояли, очень близко. Близко и далеко — на расстоянии протянутой руки и над безмерной пропастью, разделяющей их. Нет слов для объяснения того, что произошло, и Достоевский обходится этим жестом. Он — венец вражды, перешедшей в любовь, соединенье двух чужеродных жестов, как бы исчезнувших в этом слиянии и ставших *одним*.

Воплощая свою мысль в слове, Достоевский тем не менее вступает как бы в бессловесный контакт с сознанием читателя. Все заключено в тексте и как бы над ним, все вырывается из слов и вместе с тем парит над словами. Тут текст как бы сигнал подает, чем-то тайным на тайное же намекает, а разгадку оставляет читателю.

«...все уже давно зародилось и лежало в сердце моем,— говорит герой романа «Подросток»,— в желании моем лежало, но сердце еще *стыдилось* наяву (здесь и далее курсив мой.— *И. З.*), а ум не *смел* представить что-нибудь подобное сознательно.

А во сне душа *сама все представила и выложила,* что было в сердце, в совершенной точности и в самой полной картине — *и в пророческой форме*». Кажется, что и проза Достоевского — это тот самый «сон», о котором говорит Подросток и в котором душа *сама* все выкладывает «в совершенной точности, в пророческой форме». Тут черты и родовые признаки художественной стихии Достоевского. И пророческая форма — как главное, как определяющее. Ибо что значит выложить все в пророческой форме? Это значит чего-то недосказать, и вместе с тем сказать более того, что присутствует в высказанном слове. Пророческая форма — незаконченная, она про-рочествует, то есть как бы провозвещает то, что будет, но пока еще не свершилось, пока никому не видно. Ибо и сердце стыдится этого наяву, и ум не смеет. Достоевский же смеет и не стыдится.

Система сигналов наиболее близка образному языку кино. Потому что для слова как такового здесь отпущен жесткий лимит. Здесь изображение главенствует, оттесняя и подавляя текст. В кино глаз — философ, камера — идеолог.

Слово Достоевского не может воплотиться в фильме, в слове же — ибо тогда нужно весь текст цитировать, все речи озвучивать, весь хор голосов выносить на экран. Многоголосие Достоевского надо *слышать,* ибо это речь сбивчивая, разговорная, бестолковая по построению, алогичная. Тут возвраты постоянные, толкотня возле одного «словечка», игра с ним, проигрывание всех «вариантов». Тут такие *распри слов,* такие перевертывания и обертывания, что ленты не хватит, звук истощится. «Словечко» Достоевского всегда игриво, оно дается и не дается в руки, подпускает близко и держит на расстоянии. Все время чувствуешь, что ты возле него, но еще не в нем, оно — намек о грядущем слове, которое появится из него. Говоря «слово», я имею в виду и «понятие», так как для Достоевского нет стилистического тренажа, для него игра слов — игра мысли.

Иногда и в *одном слове заключен образ.* Он слабенькой звездочкой проклевывается вначале, потом разрастается и наконец дает вспышку. Тут-то освещаются все *глубины слова.*

Такую функцию исполняет в романе «Преступление и наказание» слово «проба». Сначала оно появляется как утилитарно-деловое обозначение одного поступка, одного частного действия. «Проба» — это проба, которую идет делать Раскольников, готовясь к убийству старухи. Он меряет шаги до ее дома, отсчитывает минуты, которые ему понадобятся, чтоб дойти, войти во двор, подняться по лестнице. Он репетирует покушение, которое, быть может, и не состоится. Именно поэтому его действия — проба, попытка, мысленное —и уже физическое (без финала) — проигрывание поступка, но еще не поступок. Но уже здесь, на этом этапе, подсобно-деловое словечко «проба» начинает отходить от своей конкретности. Оно уже не связывается только с убийством старухи, оно — сигнал о некой идейной «пробе»— пробе теории, которую должен произвести топор. Это уже репетиция самой идеи, которая не сосредоточивается на *одном* преступлении. Тут проба на *право убивать.*

Позже это словечко перекинется в сны Раскольникова, в муки его совести, в его диалоги с собой, с Порфирием, Разумихиным, Свидригайловым. Достоевский (а с ним и его герой) рассмотрит «пробу» со всех точек зрения. Он как бы проверит ее на действующих лицах, а заодно и их проверит ею. Все будут кружиться вокруг этой «пробы»,

выставлять свои резоны, свои оправдания, свои «про» и «контра». Лужин станет что-то говорить о том, что «ради цели» можно пойти на многое. Свидригайлов решит еще раз попробовать себя в разврате, в падении. Он сделает предложение шестнадцатилетней, будет сажать ее на колени к себе, дрожа от ее невинного дрожания и возжигаясь им. И Порфирий станет откладывать арест Раскольникова, все «пробуя» и «пробуя» того на способность сознаться.

Мелькнувшее в начале романа слово дорастет наконец до философского символа. И весь роман представится с его высоты огромной *пробой* человека на добро и на зло.

Словечко «проба» все время контактирует в тексте со словом «идея». Они, как Фауст и Мефистофель у Гете, неразлучны. И отношения их напоминают отношения Фауста и черта. Как черт подсвистывает Фаусту и его высоким порывам, так и «проба» посмеивается вблизи «идеи». Она строит ей рожи, грубо говоря. Ибо, пройдя через «пробу» (именно в том виде, как это происходит в романе Достоевского), идея уже делается иною. Ее уже не отмоешь, не отбелишь, как того черного кобеля, не вознесешь обратно на теоретическую высоту. «Проба» здесь, говоря словами Гете,— это *«пародия опыта на идею» и трагедия опыта,* ибо опыт-то — жизнь человеческая.

В этом самостоятельном существовании слова-понятия у Достоевского есть своя интрига, свои кризисные моменты и даже свое время. Ибо какой-то срок должен пройти, прежде чем изменится лик слова, прежде чем развернет его к нам Достоевский невидимой ранее стороной. Тут, повторяю, игра слов, но не та легкая игра, в которой изощряется остроумие, а игра первично-смысловая, сущностная.

Способен ли передать ее кинематограф? Может ли он выдержать нагрузку текста Достоевского, если он должен «резать» этот текст? Нет, конечно. Так как, кроме времени, Достоевскому необходимо еще *пространство текста.* Ему разогнаться надо, разогреться в писании (и мышлении), чтоб самому *вдруг* увидеть «вопрос», остановиться на нем, вернуться, оглядеть все сначала и ринуться дальше. Ему «рыться» (это его выражение) нужно и перерываться в слове, чтобы извергнуть из того хотя бы отчасти содержащийся в нем смысл. Несть числа *пробам,* которые проходит *принципиальное слово* у Достоевского.

Кинематограф может лишь косвенно воспользоваться этим его методом. Беря уроки у Достоевского, он словесное может *вернуть* в бессловесное, в тот начально-образный свой исток, в котором зарождается оно еще до оформления в слове. Форма кино, кроме того, что она пророческая, «странная и невозможная форма», тайное должна обратить в явное, невидимое сделать видимым. Причем в буквальном смысле этого слова. Вот что Достоевский говорил о музыке: «По-моему, это *тот же язык,* но высказывающий то, что сознание *еще не одолело* (не рассудочность, а все сознание)...»

То же можно сказать и о языке кино. Он не похож ни на язык литературы, ни на язык музыки. Но в своих формах он стремится достичь того же. То, что «не видит» слово и «не слышит» звук, может увидеть камера. Она может воспользоваться звуком и словом, но ей, как и памяти, дано мыслить картинами. На это зрение камеры, на ее способность связывать картины, компоновать их, развивать холерически их внутренний сюжет и рассчитано все в кинематографе.

Достоевский дает ему в этом трудном деле *пример монтажа.*

ИЗ ДНЕВНИКА ЗОИЛА

Говорят, что критика беззуба, что, если у нее и были зубы, то давно стерлись. Говорят об этом даже те, кому от зубов критики не поздоровилось бы. Знают, что делают — наказания не последует, расплаты не будет. В народе уже стали привыкать, что критика — это не критика, а похвала. Что критики — это люди, которые, находясь при литературе, поют ей осанну.

Мне бы хотелось нарушить это предубеждение. Свои заметки я назвал дневником Зоила. Был такой философ в Древней Греции и прославился он тем, что критиковал Гомера. Благодаря Гомеру, кстати, он и попал в историю.

У меня шансов попасть в историю нет никаких. Если исключить те истории, которые имел в виду Гоголь, когда говорил, что Ноздрев в некотором роде «исторический человек». В историю за критику не попадешь, а синяки и шишки получишь. Бог с ними.

Мне хотелось несколько взбаламутить нашу критическую тишь. Поболтать в ней веревкой, как Балда болтал веревкой в море. Может, кто-нибудь и откликнется на этот призыв. Может, сам читатель, пролистав эти заметки, решит, что не всей критике нужна срочная стоматологическая помощь.

Сделаю два пояснения. Брал я сочинения для этих заметок наугад. И вместе с тем не без отбора. Критик всегда слышит, о чем говорят в публике. Он ухом улавливает, что надо, а что не надо читать. Иногда то, что не достойно его внимания, как раз и надо прочесть, чтоб представить, а что именно не стоит внимания.

I

Как-то в одном большом собрании обсуждали журнал «Знамя». Выступления были разные. Я сказал так: иногда лучше всякой критики говорят цитаты. Конечно, их можно скомпоновать, можно даже сознательно «настричь», но, как ни стриги, все ж хороший материал виден будет. Если это бостон, то бостон, а если кримплен или какой-нибудь другой заменитель — тоже не скроешь. Синтетику от настоящей шерсти отличить можно.

В повести Олега Смирнова «Поиск» речь как будто идет о войне. Но война тут сама по себе, а главное в повести — любовь. И описывается она так: «Грело Сонино плечо, грела Сонина талия. Было ощущение: его плечо вжимается, вдавливается в ее плечо, уходит глубоко-глубоко, и оба они, Сонечка и Ванечка, слились уже во что-то единое». Или: «Он уронил Соню на траву... Счастье вошло в него и вышло, и снова вошло — неизведанно-острое, заставляющее задыхаться. Соня вскрикнула, он услышал, и счастье стало еще острей... С ним в траве лежала женщина. Его женщина. Готовая ради него на все. И доказавшая это».

В том же журнале напечатана повесть А. Кривицкого «Отголоски минувшего». А. Кривицкий известный журналист. Опытный международник. Но с художественной прозой у него получается плохо. Сильно сбивается на беллетристику. Причем худшего пошиба. С красивыми заголовками и еще более красивыми подзаголовками. С кокетством стилистическим. С метанием некоего бисера учености перед читателем. И в стиле и в тоне есть некоторое высокомерие.

Герой повести — военный журналист, но к войне он относится как-то странно. Пишет больше не о войне, а о медалях, орденах. И сам мечтает получить медаль или орден. Эти мечтания занимают в повести много места. Чуть больше, чем того требовала бы журналистская скромность. «Да, была какая-то особая притягательность у медали «За отвагу»... Собирал я материалы о наградах — прошлых и настоящих — и думал: «Не вытянуть мне ни на одну из них... Я просто **прикидывал свое поведение на фронте,** дескать, так ли оно, **тянет ли оно на какое-либо одобрение**.

А когда прочел статут ордена Славы, то понял окончательно, что **не светит** мне ничего... Мы, спецкоры... в атаку

не ходили... такое дело было исключительным. Нет, **не светит** мне!

Но настал срок, и в сорок третьем я получил на грудь первую свою награду. Правда, не за действия на фронте... Потом пришли и другие награды».

Повесть А. Кривицкого претендует на нечто большее, чем записки военного журналиста. Это почти интеллектуальные эссе с заголовками вроде: «Со шпагой и книгой, или Кое-что из жизни русской женщины». Пикантные моменты сменяются тут обширными цитатами из русских военных и невоенных историков, рассуждениями о знаменитом изречении Наполеона: «От великого до смешного один шаг» и т. д. Делится автор и своими литературными вкусами. Из русских классиков он предпочитает Лермонтова: «Люблю Лермонтова. Он весь, как натянутая струна, как сухой жар, как открытая рана. Люблю его имя, отчество и фамилию. В них словно кодовое обозначение чуда русской литературы». Но как же тогда быть с именем, отчеством и фамилией Пушкина, Гоголя? Или Державина? Про место дуэли Лермонтова сказано: «горькое место». Можно сказать «горькие воспоминания», «горькая мысль», но «горькое место» в применении к месту на земле не значит ничего, кроме того, что место это горько... на вкус.

Или о дуэли Лермонтова: «С этого расстояния не промахнуться и в зайца. Лермонтов был застрелен в упор». Тут есть этическая глухота. Заяц и Лермонтов, поставленные рядом,— это уже промашка не только стилистическая. И еще — о П. Павленко: «...я любил главного Павленко», «Павленко выкатил себя на огневую позицию».

Не знаю, как Павленко выкатывал себя на огневую позицию (что он — пушка?), но А. Кривицкий выкатывает себя тут напоказ как не очень грамотный писатель.

Перейдем к другому сочинению, напечатанному в том же журнале,— повести Ю. Сбитнева «Житейская история». В ней нет ни цитат из историков, ни игры эрудиции. Ю. Сбитнев пишет о своем — о работе экскаваторщиков. Здесь все грубее и проще. Имеют место драки и кровь. Имеет место, впрочем, и любовь.

«Помнится, в пору осознания **его**,— пишет автор,— однажды **потрясло отсутствие у Ленки того, что было у него.** Ленка — первый друг, **первый подобный тебе человечек**, с которым хочется быть всегда. Мишка, **второй такой человечек,** сказал:

— У их разницу рак клешней съел...»

Далее эта разница начинает варьироваться в повести. Василий неожиданно принимает роды у одинокой женщины. Он завертывает в пеленки ребенка, родившегося только что и... «глянул... а разницу-то рак клешней съел». И еще несколько раз поминается на страницах повести эта «разница», и опять следуют роды — только на этот раз рожает корова Зорька, и автор со всеми подробностями рассказывает о том, как знатный экскаваторщик тянет из нее теленка.

Уровень исполнения этой повести говорит отчасти **об уровне прозы** журнала. Здесь, видимо, не очень строги к этому исполнению, лишь бы герой был экскаваторщик.

Читатель, как и названные выше авторы, может сказать, что цитаты эти я подобрал. Что можно найти и другие цитаты. Можно. Можно даже найти такие, которые будут отдавать некоторой грамотностью. Попробуйте представить себе пиджак, где пола из шерсти, а рукава из кримплена. Не шьют таких пиджаков. И не носят.

Но литература — не разносортица. Не стоило бы об этом толковать, если б речь шла о начинающих авторах (у них такое и может и даже должно быть), но мы имеем дело с профессионалами.

II

Когда я смотрю, как люди в метро читают книги, я понимаю их. Времени нет, каждая минута на учете — и спасибо, есть несколько праздных мгновений, когда можно вытащить из портфеля книгу и полистать ее. Именно полистать, потому что читать всерьез от остановки до остановки невозможно. Глаза бегут по строчкам, торопятся вместе с поездом, спешат поспеть до очередной главы, как он — до станции. И уж тут не до вникания в слово — тут бы смысл схватить, уловить интригу, запомнить, как героев зовут. Чтоб на следующий день, когда опять втиснешься в вагон, раскрыть ее на заложенном месте и, держа в уме сюжет, имена и смысл, подключиться к тому, от чего через несколько минут вновь отключишься. В таких случаях чем книга полегче, чем ближе к поверхности ее идея, чем энергичнее она раскручивается, тем больше шансов, что она будет дочитана в короткий срок.

И появляется литература, которая рассчитана на этот спрос. Эта литература ориентируется на интерес «тонкий», легкий, мгновенно-отрывистый, исчезающий, как голубой вагон метро. Скрылись два его глаза, и ты забыл уже, с кем ехал, на кого смотрел, кто стоял рядом, какое у него было лицо. Загороженный от толпы книгой, ты и подавно не видел лиц, лишь скользнул по ним, смазал взглядом все лица в одно, листнув их, как свою книжку. Ничто не задержалось в сознании, не занозило его, а пролетело, пахнуло, даже опахнуло приятно ветром: не о чем вспомнить — легко, пусто!

Когда я смотрю на эти уткнувшиеся в бумагу глаза, вижу, как бегают они от края страницы до края, а палец уже занесен, чтоб перелистнуть ее, я думаю, что книга тут — то же, что удобная ручка, за которую можно держаться, свистящая скорость поезда, сиденье на поролоне, то есть комфорт, сервис, который просит, чтоб им воспользовались, который для того и создан.

Все мы жаждем комфорта и приветствуем его. В быту он — удовольствие, удовлетворение наших прихотей и желаний. Его немедленный отклик на моду, на спрос, на призыв потребителя радует. Но комфортная литература — явление скорей грустное, чем приятное. Ее массовость, изобильность, создающие иллюзию обеспечения духовным продуктом, наводят тоску. Это тот сервис, которого, как мне кажется, мог бы избегнуть читатель.

Доказательству этой мысли и посвящены мои заметки. Я взял для рассмотрения несколько повестей, опубликованных в тонком журнале, а потом изданных в сборниках прозы их авторов. Это не самое худшее из того, что печатается. Это не аномалия, не кричащее, не выходящее из ряда вон. Я имел дело с бытом этой литературы, с ее повседневностью, с тем безусловным стандартом, который типичен для ее индустриализованной техники.

Кстати, о технике, о способах изготовления этой продукции мне и хотелось поговорить прежде всего. Потому что нет иного средства убедить читателя в том, что это плохо, как показать ему, *как* это делается.

А делается это довольно просто.

В одном городе живет женщина. Она работает в больнице медсестрой. У нее есть муж, есть сын, но она недовольна судьбой. Муж ее слишком занят домом, приобретением мебели, созданием уюта. Ее же сердце жаждет другого. Она ищет высокого, светлого, вдохновляющего. И находит. Анти-

под ее мужа и его воспреемник оказывается, кем бы вы думали?.. физиком-атомщиком. Она еще ничего не знает про его физику, но на постели у него (физик лежит в больнице) стоит какая-то машинка, на которой он все время считает и считает. Таинственность его занятий и высокий лоб говорят сами за себя. Женщина влюбляется в него и вручает ему свою судьбу.

А муж? У него брюшко «плавным овальным козырьком нависало на поясной ремень». Кроме того, он все время что-то мастерит и вырезает из дерева. Одно слово, мещанин.

А антипод? С ним... можно смотреть на крыши. Раньше она никогда не видела крыш своего города, но теперь, вознесшись в любви, она как бы и взглядом вознеслась и прозрела. И увидела крыши, сияющие после дождя. Крыши — не просто крыши, они — символ, символ возвышения, обновления, свежести. Символ — это лучшая передача чувств, лучший способ сказать о них не в лоб, не навязчиво. Зачем писать, что жизнь женщины пуста, лучше написать: «из ее ящика что-то вынуто». Читатель, может быть, не сразу поймет этот тонкий намек, но если его повторить раз, другой, третий, он непременно откликнется. И будет благодарен: все-таки и его сложность учли, и его сообразительности поверили.

Впрочем, я должен назвать повесть, о которой идет речь. Называется она «Погоня за ветром», автор ее Иван Корнилов. Героиня повести все-таки уходит со своим физиком. Но, чтобы она окончательно уверовала в его интеллектуальную мощь, он должен показать ей свою работу. Все еще находясь на положении больного, Сторожев (так зовут физика) достает с помощью Саши (это имя героини) свою одежду, и они на такси отправляются за город. «У подножия холма он велел таксисту подождать, а Сашу пригласил с собой. «Здесь близко»,— сказал он, и они пошли. Скоро они оказались на краю глухого буерака, поросшего кустарником, и на их пути оказался столбик «Запретная зона». Недалеко за столбиком виднелась проволочная ограда. Здесь Сторожев остановился и стал слушать. Невнятный звук доносился издали и как бы из глуби. Время от времени он становился явственней, и тогда земля под ногами чуть заметно подрагивала, а вслед за тем возникало какое-то глубинное утробное движение, будто бы тысяча непомерно и неправдоподобно больших машин, *расшатывая материковые устои* (курсив здесь и далее мой.— *И. З.*), выдирались откуда-то из глубин, из своего подземного плена, на вольный свет.

Этот звук и эта тряска земли были то, ради чего Сторожев так стремился сюда. Он каждую секунду неуловимо менялся в лице, каждый миг становился для Саши новым. Когда звук садился, Сторожев тоже как бы садился... Но вот звук нарастал, и Сторожев вместе с ним как бы вырастал тоже: он распрямлял плечи, яснел лицом... После очередного сбоя звук ровно возрос и вскоре набрал такую могучую силу, что Сторожев еще раз, совсем уже по-новому преобразился. Он показался Саше безумным...

— Слава богу, раскочегарили!

Где-то вдали и в глубине случилось, как видно, что-то такое, во что Сторожев верил и не верил.

— Слава богу, раскочегарили!

И тут он внезапно угас, на глазах постарел, как человек, прошедший тернистый путь и теперь оказавшийся в гавани...

— Наука — она как горизонт... Сколько ни идешь — все перед тобой горизонт. Чем больше узнаешь, тем большего и не знаешь. Это моя жизнь...»

Конечно, Женя (бывший муж Саши) не знает таких слов. Конечно, ему с его резьбой по дереву не под силу такие переживания. И он блекнет перед загадочным Сторожевым, который говорит красиво и делает *что-то*. Между прочим, а *что* делает Сторожев? Что означают все эти «тряски земли» и многозначительные расшатывания материков? И как они с Сашей попали в «Запретную зону» и в непосредственной близости от этого таинственного «что-то» стоят и разговаривают? Не взяли бы их за это в реальной жизни, мягко выражаясь, за воротник? И не отправили бы обратно в больницу?

Но для автора реальности не важны. Если б ему было дорого нечто конкретное, он должен был бы объяснить, что же все-таки раскочегарили там в лесу и что выдралось из глубин земли на вольный свет. Но он, по-моему, и сам не знает. Да ему и ни к чему. Чем загадочнее, неопределеннее и секретнее будет работа Сторожева, тем лучше. Тем весомее она будет выглядеть в глазах читателя, тем ничтожней рядом со Сторожевым покажется краснодеревщик Женя.

Несчастный конкретный Женя, чьи пальцы слегка касались дерева, мягко и быстро простукивали его, терпит поражение перед этим супергигантом, сотрясающим основы основ. Он прямо-таки уничтожается на наших глазах. И Саша чувствует, что ящик, из которого было что-то (опять что-то!)

вынуто, опять заполнился. Она не обращает внимания при этом на то, что ее сын Андрейка остается без матери, а несчастный Женя — без жены. Она гонится за ветром, а *ветер* — это Сторожев, это движение, развитие, это «царство крыш и над ними весеннее небо».

В другой повести это уже не небо, а «шапка, закинутая в небо»,— символ высоты идеала, высоты добра, к которым должен стремиться человек. Повесть так и называется «Шапка, закинутая в небо», и рассказывается в ней о мальчике Паате, который упал с балкона и разбился. История трагическая, но автор Э. Кипиани как-то быстро забывает о своем герое и предается выяснению вины взрослых, приведшей к этому самоубийству (или случайности?). Но и эта проблема скоро отпадает. Повесть поворачивает в другую сторону — следователь, ведущий следствие, начинает выяснять свои отношения с женщиной, которую любит. Его волнует созерцание ее груди и бедер. В перерывах между этими занятиями он все же возвращается к Паате, и в тексте появляются письма отца мальчика, написанные ему с войны. Автор даже не замечает, что письма эти отец просто не мог написать ему, так как Паате четырнадцать лет, а действие происходит в наши дни.

Но точность — не в правилах этой литературы. Менее всего озабочена она точностью, строгим соответствием истине. Ее конек — фантазия, воображение, преображение, одним словом, сказка, которая, как она считает, нужна читателю. Ему и так приелся горький быт, зачем его расстраивать? Пусть возвысится, вознесется над ним, помечтает. Пусть поднимет глаза вверх и увидит небо, усеянное шапками.

Я не иронизирую. В повести все происходит именно так. Устыдившись своих сладострастных мыслей, молодой следователь выходит ночью за город и видит учительницу Пааты Гванцу, которая озирает ночной небосвод. И Гванца рассказывает ему историю про мальчика, который однажды, обрадовавшись жизни, подбросил свою шапку в небо и закричал «ура». Это был Паата. Он был добрый, он радовался общим радостям, и шапка его с тех пор превратилась в звезду, собственно, все звезды на небе — это теперь шапки Пааты. «Все небо было усеяно шапками,— читаем мы,— которые сверкали и переливались, как звезды... Это мое небо,— ласково отозвалась Гванца,— и закинутые в небо шапки... Наше небо коллекционирует счастье и только счастье...» Молодой следователь, раньше тянувшийся к «влажным, жду-

щим губам» Нан, начинает подумывать, не переориентироваться ли ему на Гванцу, ибо Гванца — это выше, это духовность, это память о Паате и шапки, закинутые в небо. Он вновь встречается с учительницей, и та приносит ему шапку Пааты. Потом они стоят под звездопадом и говорят об этой шапке. Мальчик давно забыт, мы даже не знаем, жив он или умер, нам назойливо суется в глаза эта шапка, красивые слова о ней, любовь под звездным дождем из шапок.

А как же письма отца к Паате, как же война и ее связь с судьбою мальчика, с жизнью самою, как же жизнь, наконец? До нее автору нет дела. Он ловко играет полученным от Пааты символом, он письмами этими отдает дань теме, дань дневниковости, документальности, дань жанру. Паата — лишь гарнир к этим шапкам, закинутым в небо, и женщинам, то томным, восторженным, то откровенно-хищным. «Я закрываю глаза и вижу небо, усыпанное звездами, или шапками, закинутыми в небо»,— признается герой в конце повести, но это чистое лицемерие. Деловое «или» выдает его: счет звезд, скромно переведенный в счет шапок,— это уже арифметика, а не поэзия.

Повесть Э. Кипиани — образец сочинения лирического с детективными мотивами и некоторым оттенком документализма. Письма отца Пааты должны внести в нее элемент строгости, элемент истории и соотнесенности с действительно бывшим.

Документализм сейчас в моде. Все жаждут подлинности, подтвержденности архивными данными, требуют цитирования источников или хотя бы отрывков из них. Мода на «историю» крайне велика, и ей поддаются не только молодые авторы, но и авторы почтенные и заслуженные. В том же тонком журнале я прочитал повесть о Пушкине. Пушкин в ней изображается как революционер, только волею исторических обстоятельств не оказавшийся в рядах восставших. О Пушкине и Вяземском здесь говорится: «Они понимали, что революция в России — дело не завтрашнего дня. Им суждено быть под властью Николая». Получается, что в 1826 году (а именно к этому году относится высказывание автора) Пушкин и Вяземский только и мечтали о революции, только и ждали ее.

Далее, чтоб оттенить революционность Пушкина, автор противопоставляет его Карамзину. «Почему карамзинская история,— пишет он (имеется в виду «История Государства

Российского».— *И. З.*),— была благосклонно принята властями, а пушкинский «Борис» пять лет находился под запретом?» В иронии этого вопроса заключен намек: Карамзин угождал царю, а Пушкин нет. Но мы знаем, что «История» Карамзина писалась по заказу Александра Первого и издавалась под его покровительством, Пушкин же написал «Бориса Годунова» на свой страх и риск. Тот царь, который неблагосклонно отнесся к «Борису», не жаловал и Карамзина: вскоре после прихода к власти Николая Первого Карамзин, считавшийся в звании придворного историка, вынужден был уйти в отставку.

Другой пример. Рассуждая о пушкинском камер-юнкерстве, автор восклицает: «И в числе этих двухсот пятидесяти двух бонбончиков с глупыми глазами (речь идет об имевших звание камер-юнкера.— *И. З.*), глупым смехом, глупыми казарменными остротами — Пушкин!» Звучит негодующе. Но вот мы раскрываем Адрес-Календарь на 1832 год и читаем: в числе камер-юнкеров Двора Его Величества значатся:

Федор Иванович Тютчев, *титулярный советник, в ведении коллегии иностранных дел, при миссии в Мюнхене 2-м секретарем.*

Александр Иванович Крузенштерн, *коллежский асессор.*

Владимир Федорович Одоевский, *коллежский асессор, в комитете цензуры иностранной, столоначальник в Департаменте иностранных исповеданий...» и т. д.*

Я думаю, этих имен достаточно, чтоб понять, как самонадеянно было писать о «бонбончиках».

Рассуждая о Пушкине, автор то и дело употребляет слово «баррикады»: его «Пророк» «несет в себе заряд испепеляющих чувств, подобных тем, которые поднимают людей на баррикады». «Карамзин и Пушкин оказались по разные стороны баррикад», «мы знаем, с кем был Пушкин 14 декабря. Но совсем иным был Карамзин...»

Унижая Карамзина, которому Пушкин, кстати, посвятил «Бориса Годунова» и «Историю» которого назвал произведением великого писателя и подвигом честного человека, автор служит плохую службу своему герою. Пушкин почитал Карамзина, а слово «баррикады» было ему вообще чуждо, недаром он никогда не употреблял его. Само понятие, в него заложенное, было чуждо пушкинскому пониманию вещей.

Нет смысла вдаваться в исторический спор с повестью

о Пушкине, но все же нужно заметить, что *вольность* в обращении с историческими фактами и с самим прошлым тоже вошла в моду. Недавно мне пришлось прочитать отрывок из романа о Лермонтове, где сказано, что автор «Героя нашего времени», конечно, многое знал и понимал, «но,— как снисходительно оговаривается романист,— видимо, не все». Подразумевается, что это «все» ведомо ему самому, постфактум поучающему Лермонтова.

Но вернемся к современности. В современной теме документализм и страсть к подлинности пробивают себе дорогу иным путем. Они *подражают* документу. Повести начинают делиться уже не на главы, а на листки из протоколов допросов, на газетные вырезки и инспирированные деловые бумаги, скрепленные гербовыми печатями и подписями реальных лиц. Это или фиктивные характеристики героев, подделанные под настоящие, или переписка официальных лиц и инстанций, где проставлены год, число, и проч., или обыкновенные повествовательные куски, означенные тем не менее указанием на минуты и часы действия.

Так, Ю. Скоп в повести «Алмаз Мария» решил вогнать в историю своей героини судьбу реальной женщины Марии Коненкиной, которая действительно когда-то нашла алмаз, хранящийся ныне в Алмазном фонде. Автор сообщает читателю, что Мария в повести — не Коненкина, но вместе с тем, интригуя его, то и дело вставляет сноски, где говорится о живой Коненкиной. Получается, что все, происходящее в его повести,— правда и — в то же время — вымысел. Но возникает двусмысленность: о своей Марии Ю. Скоп сообщает такие подробности, касается таких интимных сторон ее жизни, которые как-то невольно переносятся и на живую Коненкину. Это не только ложно понятый документализм, но и безвкусица документальности.

Ю. Скоп — способный литератор, и там, где он пишет природу, тайгу, проза его хороша. Но как только дело доходит до описания человеческих чувств, он впадает в подражательность, в кровосмешение детектива и прозы «страстей-мордастей», модно аранжируемой философскими отступлениями и «полетом мысли». Спрос на «философию» тоже существует, ибо образованный читатель считает себя вправе потребовать от писателя не только развлечений и ухищрений сюжета, но и некоторого парения в абстракции, в «общем взгляде» и всяких там «эмпиреях», как говорили в старину. И тогда мы получаем пассажи подобного рода: «Можно часами глядеть

на девчоночьи руки, что спокойно и уверенно перебирают миллионы. Да, да, миллионы... А такое, по правде сказать, не так уж и часто встречается.

Руки и камни... Камни и руки... Руки... Все-таки удивительное, а может, сказочное *приспособление* (курсив мой.— *И. З.*) они... Когда захотят — все могут... Все... Только почему не по ним мы больше всего судим о человеке, и уж совсем не так часто смотрим на них в жизни-то, а? Почему? Все больше в глаза норовим заглянуть, в душу; потом на одежду, на ноги, если женщина... Честное слово, на руки смотрим редко. Они как бы сами по себе, в какой-то отдельности, совсем почти исключены из того, по чему и выводим мы общую стоимость человека...»

Это все тот же Ю. Скоп, у которого такие абзацы мешаются с полууголовной хроникой, цитатами из Плиния и информацией о частной жизни Марии Коненкиной.

Еще далее его в этом смысле пошел Альберт Лиханов, автор повести «Паводок», разбивший ее на главы и главки, которые напоминают выписки из протоколов следствия. Повесть монтируется из двух параллельных слоев: слоя, касающегося событий в тайге (там находится группа геологов), и слоя, в котором действуют люди, оставшиеся в поселке. От этих людей зависит судьба геологов, и именно их допрашивает следователь, как бы возвращая сюжет назад, к истокам преступления, в результате которого погибли люди.

Все как будто идет в темпе, заставляя читателя нервничать и спешить к развязке. Но чем ближе развязка, тем очевидней становится, что вся эта сверхсовременная экипировка ничего не стоит. Внутри нее заключен сюжет, пружины которого достаточно ржавы. Это сюжет о том, как самолюбие и эгоизм, отрыв от коллектива приводят к выступлению против истины, правды и совести. Именно такой путь проделывает некто Петр Петрович Кирьянов. И хотя автор еще не выдал нам секрет преступления, мы уже знаем, кто виноват, кто заварил всю эту кашу и кого ждет расплата. Один взгляд на Кирьянова объясняет нам все. Человек, который смеясь «ощеривается», не может быть положительным героем. Положительный герой не может «театрально хохотать», быть «в душе заурядным актером» и иметь пальцы, поросшие черными волосами. И незачем Кирьянову, как пишет автор, «сбрасывать *все маски*» (сколько же их у него?), ибо мы и так знаем, кто он таков.

Приемы описания отрицательного героя в этой литературе

весьма откровенны. Он несомненно должен сразу же отталкивать,— отталкивать своей внешностью, манерой вести себя, голосом, способом обращения с женщиной и т. д. С подчиненными он груб, с женщиной нахален, он не щадит природу, много пьет, берет взятки и любит деньги. Вот некоторые портретные характеристики, взятые из повести А. Лиханова. Речь идет о том же П. П. Кирьянове: «Используя подходящий момент на совещании или в резком разговоре с человеком, он сначала как бы сникал, *вжимал в стол* могучие бицепсы (?! — *И. З.*), стараясь казаться незаметным, невзрачным, потом резко распрямлялся, вскакивал, *повисая над человеком* или над людьми громадой своей *стокилограммовой туши,* приглушал в противовес внешним действиям голос, который от этого рокотал внятно с железным звоном, и действовал тем на окружающих за редким исключением безотказно... Со временем он заматерел, стал мощней, бицепсы его выпирали стальными буграми, в противовес рано лысеющей голове он отпустил колючую бороду и выучился *громогласно,* несколько *театрально хохотать,* так что стоило ему лишь появиться и громко, *рычаще захохотать,* как драка словно бы испарялась...»

Обратите внимание на выделенные слова: все они с отрицательным оттенком. Они недвусмысленно чернят героя, не оставляя никаких сомнений на счет его нравственной принадлежности. Присоединенные к ним увеличительные эпитеты должны лишь усиливать ощущение отрицательности, ибо сила эта, без сомнения, тратится впустую, она направлена на зло. Есть, правда, у Лиханова при этом сильном злодее другой злодей — ростом и размером поменьше. Но к нему применяется другая крайность,— он всячески унижается и уничижается в глазах читателя. У него «хорькоподобное лицо», «мелкие серые глазки», он «тщедушный и вредный», «маленький облезлый человечек». В животе у Храбрикова все время противно «урчит» (об этой подробности автор напоминает нам несколько раз), руки его «трясутся», и вдобавок — в подражание Кирьянову, который то и дело «ощеривается»,— этот «прищуривается». Стоит только взглянуть на этого героя, как сразу становится ясно, что он плохой, что душа у него плохая и что ничего положительного от него ждать нельзя. Так и выходит: Кирьянов и Храбриков оказываются виновными в гибели отряда геологов.

Что касается характеристики положительных героев, то они, естественно, наделяются иными эпитетами, о них

с первых же строк докладывается, что они положительные, они добрые, хорошие. Иногда, правда, автор, желая придать им разнообразие мужественности и иных положительных черт, перебарщивает, и тогда мы получаем портрет, по которому трудно понять, один это человек изображен или два. Вот что А. Лиханов пишет о Гусеве. «Приземистый и широкий, *как камбала,* с такими же камбальими ладонями, округлыми, как будто отлитыми из железа, и с лицом жестким, угловатым, широкоскулым, как бы высеченным из дерева...» Чего тут только нет! И железо, и дерево, и камбала, которую никак не соединишь ни с железом, ни с деревом. Но железо и дерево автору нужны: они подчеркивают скульптурность, высеченность, отлитость, монументальность героя. Но вот мы минуем несколько страниц и читаем про того же Гусева, что он «похож на вола». Но, простите, кто же он все-таки: «камбала» или «вол»? Тот, кто видел камбалу хоть на прилавке магазина, а вола на картинке, скажет, что между ними нет ничего общего. Более того — если уж ты похож на камбалу, то никак не можешь быть похожим на вола.

И тут мы подходим к еще одной особенности комфортной литературы — к безответственности ее языка. Язык для нее — лишь упаковка, безразличный к содержанию полиэтилен, который не имеет ни цвета, ни запаха, легко заменим и удобен в употреблении. Бесконечные метры его пленки всегда под рукой, они гладкоскользящи и неодушевленны, они принимают формы, какие содержимому заблагорассудится. Здесь можно написать (и напечатать): «Бывают минуты, когда уместны только женщины» (см. повесть В. Гоника «День бабьего лета»), и это не вызовет ни у кого ни краски стыда, ни отчаяния. Тут можно сказать о женщине: «Стояла девушка в голубой мини-юбке и с необыкновенно длинными ногами. *Все, что не ноги, находилось у нее очень высоко»* (см. В. Краковский «Какая у вас улыбка!»), и это будет считаться в порядке вещей. Или примеры из того же А. Лиханова: «маска обожженного лица скрывала его чувства» и «сети обстоятельств сплели ее», «Пэпэ говорил речь, похохатывая, модулируя голосом», «при упоминании Храбрикова партийным секретарем Чиладзе столовая оживилась», «эта готовность быть вышвырнутым вывела его из себя», «его дни рождения были как бы венцом справедливости». В общем, получается то, о чем сам А. Лиханов сказал в описании охоты на лося: «Игра крови и металла», или, попросту говоря, бессмыслица.

Читаешь такую литературу и думаешь: это даже не жаргон улицы или тайги, не необязательность и лихорадка живой речи, которая позволяет себе быть такою от щедрости, от богатства внутреннего, от идей и жизни, распирающей ее, а рисовка бедности, утлости, нищеты выразительных средств. Это именно бесцветность и мертвость полиэтилена или мороженого капустного листа, сваренного в пустой воде.

Равнодушие к языку — это не равнодушие формы, равнодушие исполнения,— это равнодушие самого содержания, существа комфортной литературы. Его не скрыть, даже если повесть называется «Какая у вас улыбка!» и рассчитана на разговор о самом дорогом — о признании, о любви, о таланте.

Итак, в одном городе живет юноша. Он окончил десять классов. Как и многие в его положении, он человек еще не определившийся, не нашедший себя, не выбравший профессии. Сереже (так зовут героя) ничего не нравится, кроме фотографирования, но это, как считают родители Сережи, не профессия, и они гонят его на производство: пойдешь поработаешь и там выберешь. И Сережа идет устраиваться в Дом культуры.

Начинает он с Дома культуры, потом переходит в корректорскую, потом в цех завода. Но нигде ему так и не удается пристроиться. Его тянет любимая фотография, и он наконец возвращается к ней. Благородная идея повести состоит в том, что все профессии хороши, что нет низкой профессии и высокой профессии, а лучше всех та, которая тебе по душе, которую выбрал даже не ты, а талант, данный тебе от бога.

Итак, повесть о таланте, о «странности» таланта, об упрямстве его, о незапрограммированности самого этого понятия, которому чужда усредненность, обезличка и штамп. Но когда вглядываешься в нее, то видишь, что талантом тут и не пахнет. Герой собран из неких несложных блоков, имитирующих странность, талантливость. Он легко спроектирован и быстро смонтирован, поставлен на ноги и оживлен с помощью холодного электричества, усилием одной интонации, одной краски, одного приема.

Нет ни одного человека в повести, который бы то и дело не смеялся и не хохотал. «Хохмят» мама и бабушка, «хохмит» отец героя, изощряется в пикировке он сам, шутят и подшучивают директор Дома культуры, редактор газеты, начальник цеха, рабочие в цеху. Шутки, смех и хохот раздаются

на каждой странице. Герою нравятся две девушки. По совпадению и ту и другую зовут Майя. Майя-I и Майя-II тоже отчаянно веселятся. Не успев открыть рот, они уже умирают от хохота. Майя-I засмеялась, когда Сережа сказал, что он будет гулять весь вечер. Она «время от времени смеялась, когда говорила с парнем». Но вот появляется Майя-II. Она тут же «кокетливо засмеялась». «Откуда ты знаешь мой портрет? — спросила она и засмеялась». Майя-II была не одна, а с подругой. И подруга «засмеялась» тоже. Потом они не выдержали и «засмеялись обе», а подруга даже «громко захохотала».

Но чем еще интересны эти две Майи, кроме того, что они постоянно смеются? «Я увидел девушку, она была довольно красивой»,— сообщает Сережа о Майе-I. «Она была гораздо красивей, чем в приемной редактора»,— говорит он же о Майе-II. А какой она была в приемной редактора? Это не важно.

Вообще *лица* — не то, на чем задерживается внимание автора. Меньше всего ему дела до того, как выглядит человек, до того, кто он и что он. Он воспринимает человека в интонации своего веселого настроения, как бы невзаправдашней игры воображения. «За столом сидел пожилой человек и глядел в окно» — это все, что он сообщает нам о директоре Дома культуры. Корректор «Ольга Павловна оказалась пожилой женщиной маленького роста». На этом характеристика Ольги Павловны исчерпывается. Она тут же начинает смеяться и смеется уже до тех пор, пока Сережа не покидает редакцию. Впрочем, здесь он встречается еще с одним персонажем. Это редактор. Когда Сережа вошел к нему в кабинет, «редактор сидел и пил чай». О нем уже ничего не сказано: пожилой он или молодой, маленького роста или большого. Он сидит в той же позе, что и директор Дома культуры, только смотрит не в окно, а на героя. Но настает пора уходить из редакции, Сережа оказывается на заводе. Здесь его принимает начальник цеха Игорь Петрович: «Когда я вошел в кабинет начальника, он сидел и писал». Более о начальнике цеха автору сообщить нечего. Как и предыдущие партнеры героя, он незамедлительно настраивается на ироническую волну и начинает «выдавать хохмы».

Может быть, нам удастся что-нибудь узнать о матери Сережи, о бабушке, об отце? Отец его актер и, как всякий интеллигент, отличается тем, что не умеет забивать гвозди в стену. Еще папа героя остряк. «Люблю грозу в начале мая»,— говорит он, намекая на отношения сына с Майей-II.

«Один древний перс сказал» — это реплика, которая отпущена в повести бабушке. Про маму вообще трудно что-либо сказать, кроме того, что Сережа ее однажды сфотографировал, да и то на снимке смутно получилось ее лицо и крупно — латинские буквы выписываемого ею рецепта. Правда, посмеяться и она не прочь.

Смеются ведь не только молодые, что по жизнерадостности возраста им можно простить, смеются и «пожилые», и те, у которых и вовсе нет имени и которых автор обозначает номерными знаками: «первый», «второй», «третий», «шестой», «седьмой» и т. д. Это — рабочие цеха, в который поступил Сережа. Тут ему делается особенно весело. И хотя события происходят трагические (веселые ребята их цеха заодно со своим веселым начальником сваливают на Сережу свою вину, приведшую к браку), это не меняет дела. Герои хохочут в цехе, хохочут на собрании, где разбирается «проступок» Сережи, в кабинете Игоря Петровича. «Как хохотали над его ошибкой!.. И хохотали, рассказывая... И заставляли хохотать меня...»

Может быть, Краковский иронизирует над стандартизацией чувств, может быть, он их осмеивает таким образом? Ничуть. Его повесть — серьезная исповедь героя, который отыскивает свое место в жизни и отстаивает его. Пусть другие для него ничто, сам-то он *нечто,* он талант, у него на фотографии, которая висит в витрине городского фотоателье, «странная улыбка». Да и он сам ловит эту улыбку на лице Майи-II, хочет запечатлеть ее на пленке.

Название повести относится именно к этой улыбке, к улыбке на фотографии, которую делает герой и которая должна засвидетельствовать его право на свое видение мира, свой взгляд на лица и вещи, который и есть талант фотографа. Но даже и в этом его пристрастии, в деле, в котором он становится наконец самим собой, нет ничего, что принадлежало бы ему лично, нельзя было бы приложить к Майе-I, Майе-II, Игорю Петровичу, отцу, матери или бабушке.

Следуя своей привычке хохмить, он не просто снимает Майю, но предлагает ей влезть на стол, а со стола на стопу книг. Балансируя и вскрикивая, девушка взбирается и, конечно, падает. Однако это и было нужно фотографу. Его камера фиксирует миг падения, миг перехода из одного состояния в другое, миг полета Майи и измененья ее лица: «Когда она падала, на лице ее появился ужас, но еще оставалась и старая улыбка. Это сочетание было *странным и красивым.*

...Майя как бы плыла по воздуху! Левая рука опущена вниз, а лицо удивленное и смущенное и на нем *немного испуга...*

...Но главное — правая рука! Падая, Майя взмахнула ею, и рука расплылась на снимке, смазалась, превратилась в туманную полоску. А тень от этой руки на стене получилась прямой и четкой, так как лампа стояла совсем близко. Все это вместе производило огромное *впечатление*. Расплывшаяся, почти невидимая, как *пропеллер*, рука и совершенно черная тень от несуществующей руки. И свет внизу, будто Майя летит над солнцем. Изумительный получился снимок!»

Скажи, читатель, произвело на тебя это описание «огромное впечатление»? Можешь ли ты понять, где правая рука Майи, где левая и где, наконец, сама Майя и кто она — женщина или самолет? А как быть с ее улыбкой? Что такое «немного испуга», какова мера этого «немного» и как его *увидеть?* Ведь перед нами фотография, где мы все должны понять глазами. И еще вопрос, как ужас в секунду может превратиться в «немного испуга»?

Впрочем, я чувствую, что задаю пустые вопросы. Пустое дело взывать к этой прозе с какими-то конкретностями и определенностями. Она вся держится на описаниях вообще, на характеристиках вообще, на лицах вообще, на ткани словесной, которая не несет никакой ответственности перед читателем. Тут любое слово можно заменить другим, подставить третье, подыскать ему еще с полдесятка дублеров. От ввода их в действие ничего не изменится: строй не нарушится, задание будет выполнено.

Эта индифферентность к слову, к самому процессу познания человека через слово оборачивается и безразличием к душе его, к тому, к чему по природе своей не может быть глуха литература. И тут пора рассказать о Стасике. Он бывший воздушный гимнаст, живет в одном дворе с Сережей. Каждый раз, выходя из дому, Сережа встречает Стасика, поднимающего тяжести. Обнаженный по пояс Стасик, как пишет В. Краковский, похож на Геракла (таким он и запечатлен на снимке Сережи), у него не тело, а сплошные мускулы. Уйдя из цирка и сделавшись алкоголиком, Стасик сильно сдал, но все еще могуч и мечтает вернуться на арену. Для этого он и выжимает гири, надеясь восстановить былую форму.

Стасик в повести — некое напоминание герою, что он непостоянен в своем выборе. Пока он мается, переходит из Дома культуры в редакцию, из нее на завод и т. д., Стасик

остается верным своей профессии, он как бы застыл в своей печальной верности ей. И хотя он, как и все персонажи, любит похохотать, кончает Стасик все же плохо. Вернувшись в цирк, он идет на особо трудное упражнение и, выполнив его, разбивается. Стасик лежит в больнице, и герой отправляется его навестить. «На белой подушке лежала забинтованная Стасикина (!— *И. З.*) голова — *целый рулон*... На другом конце кровати поверх зеленого одеяла лежал еще один *рулон*, из него выглядывал розовый палец. Все это были отдельные *вещи* — нога, голова... Стасика, который во дворе выжимал гири, уже не существовало. Он разбился».

В. Краковскому кажется, что это смешно. Мне кажется, что это безнравственно. Я не вижу ничего смешного в том, что голова человека, обвязанная бинтами, сравнивается с рулоном. Дальше — больше. Сережа возвращается домой, и у него происходит обмен новостями с отцом. «Я был у него в больнице еще утром,— говорит папа.— Я ему посоветовал есть мел».— «Обидно, что он пропустил время ломать кости»,— отзывается ему в том же тоне сын. И размышляет о Стасике: «Он не так уж глуп, как иногда казалось раньше, во всяком случае, он стал умнее, сломав свои кости».

Так шутят герои В. Краковского. Так на шуточках и прибауточках проскакивают они все и вся.

Комфортная литература бездушна — в этом убеждаешься, когда обращаешься к существу ее и к форме. Безразличие содержания диктует и безразличие оформления — таков закон сервиса. Нельзя же на каждого клиента напастись индивидуальных форм и личностного внимания. Клиент необъятен и в сознании автора усреднен, так пусть и пользуется же усредненно-средним, всеобщим, ко всему применимым. Тут конвейер, а не кустарное одиночество.

Стандартизация продукции означает и стандартизацию методов, положенных на ее изготовку, стандартизацию ассортимента приемов, с помощью которых она приобретает вид, готовый к поступлению в оборот. Как всякое массовое производство, комфортная литература требует упрощения, максимального сокращения сложностей процесса и сведения его к операциям, доступным всем. Тут всегда под рукой должен быть готовый штамп, унифицированная деталь, которая точно ляжет в схему, приставится к другой детали и вступит с нею в предусмотренное взаимодействие.

Авторы этой литературы менее всего склонны обнаруживать свое авторство. Они стоят у машины, они спешат,

компонуя по уже нарисованному, уже проверенному. Всякое выпадание из налаженности рабочего цикла, всякий зигзаг в установленной технологии означает для них простой, сбой ритма и неудовлетворение заказчика, который не терпит промедления в снабжении и видит в их описаниях одну из форм обслуживания.

Но безобидный этот обмен не так безобиден. Пользуясь комфортом в быту, мы тут же забываем о его услуге, ибо момент пользования и потребления — единственная реальность наших с ним отношений. Минул этот момент — и мы не нужны друг другу.

Когда эти отношения переносятся на литературу, это страшней. Общение с книгой без памяти о ней, без благодарности сознания, которое продолжает думать о прочитанном, без отклика, задерживающегося в нем не более минуты,— смерть чтения. Холодный цинизм этого взаимного обмена-обмана гибельнее по своим последствиям, чем кажется. Цинизм, сделавшийся привычкой, уже кора, которую трудно пробить хорошей литературой, увещеваниями критики. Но пока эта кора не превратилась в бетонную стену, в стену из сверхпрочных сплавов, надо время от времени писать об этом статьи, вмешиваться в отношения книги и читателя, которые будто бы не зависят от нас.

III

Пушкин писал: «Уважение к именам, освященным славою, не есть подлость (как осмелился кто-то напечатать), но первый признак ума просвещенного. Позорить их дозволяется токмо ветреному невежеству, как некогда, по указу эфоров, одним хиосским жителям дозволено было пакостить всенародно». Это сказано по поводу неуважительных отзывов автора «Истории русского народа» Н. Полевого о Карамзине. Но речь идет не конкретно о Полевом и его «Истории», речь идет об уважении, без которого Пушкин не мыслил себе строительства здания культуры. Об «уважении к преданию», как сказал он в другом месте, уважении к тем, кто до нас трудился на том же поприще. Отношение Пушкина к Державину, Жуковскому, Карамзину свидетельствует об этом. Великий поэт склонял голову перед своими предшественниками и современниками, отдавая должное их «подвигу», как он назвал «Историю Государства Российского» Карамзина. В споре с Чаадаевым, отрицавшим самобытную историю России, он настаивал на том, что у России есть своя история,

что нам есть от чего вести счет и ни одно имя и событие из нашего прошлого не должно быть упущено.

Два чувства дивно близки нам,
В них обретает сердце пищу:
Любовь к родному пепелищу,
Любовь к отеческим гробам,—

писал он в незаконченном наброске,—

Животворящая святыня!
Земля была б без них мертва,
Как... пустыня
И как алтарь без божества.

Алтарь пуст, если его не одухотворяет огонь веры, земля мертва без мертвых, которым наследуют живые. Прошлое — «животворящая святыня», оно животворяще и оно святыня одновременно. Без святого чувства в душе, без мысли, достойной разбудить эту ушедшую жизнь, нет повода прикасаться к святому, иметь дело с ним. К этому приходят внутренним развитием, неизбежной потребностью жизни, а не так — на посиделки, на минутку, чтоб отметиться, что и ты здесь был.

Недавно так «отметился» Андрей Вознесенский. В № 1 «Нового мира» за 1974 год он напечатал стихи о смерти Гоголя — «Похороны Гоголя Николая Васильича». Уже одно название этого стихотворения (порядок следования фамилии, имени и отчества, и простецкое «Васильич» вместо Васильевич) говорит о том, что поэт расположен к особой интимности в отношениях с Гоголем, что он отбрасывает ложные формы почтения и проч. Но, отбрасывая эти формы, он и с самим почтением поступает точно так же, не оставляя никакой дистанции между собой и Гоголем, более того — заставляя Гоголя говорить языком Вознесенского. Вдвое сомнителен его поэтический поступок еще и оттого, что речь в стихах идет о смерти, о событии, которое как раз диктует необходимость дистанции, настаивает на ней. Смерть как бы накладывает печать на уста, заставляет смолкать само недоброжелательство. Она и расположенье отодвигает на некоторое расстояние, давая ему волю излиться в молчании.

А. Вознесенский нарушает этот неписаный закон, он «вскрывает» гроб Гоголя и заставляет Гоголя из гроба произносить свой монолог. Он «обыгрывает» слухи о том, что Гоголь был похоронен в летаргическом сне и, проснувшись, перевернулся в гробу. Слухи эти возникли после переноса праха Гоголя в мае 1931 года с кладбища Да-

ниловского монастыря на Ново-Девичье кладбище. При этом был вскрыт гроб, или, как говорится в акте, который хранится в ЦГАЛИ в фонде 139 под № 61, «произведена эксгумация писателя Н. В. Гоголя». В нем ничего не сказано о подробностях этой операции, нет никаких намеков на то, в каком положении был обнаружен в гробу Гоголь, как он был одет и т. д. Подробности, вероятно, распространились со слов присутствовавших, среди которых, судя по подписям, были и непричастные к литературе люди. Я не знаю, зачем нужно было вскрывать гроб Гоголя (по свидетельству «Исторического вестника», писавшего об укреплении могилы Гоголя в год столетнего юбилея его рождения, дубовый гроб его, залитый при похоронах известкой, хорошо сохранился, и даже в тех местах, где она осыпалась, были видны совершенно крепкие углы), но слухи пошли отсюда, здесь начали свою жизнь и так бы жили до сих пор, стыдясь легализации, если б их не легализовал Вознесенский.

Не судьба привела его к этим стихам о Гоголе, не внезапное внутреннее озарение, вызвавшее необходимость контакта с миром Гоголя, не понимание этого мира, вдруг перестроившее его сознание, а искус метафоры, который заключен в самом факте летаргического сна, в идее его — идее захоронения заживо. При этом ему абсолютно все равно, как это происходило, кто тот реальный человек, которого похоронили, и какова духовная история его жизни. Он идет по пути внешней аналогии: Гоголь — поэт, и я — поэт; то, что относится к Гоголю как поэту вообще, относится и ко мне, Вознесенскому, как поэту в частности.

И возникает мотив тождества судьбы, мотив непонимания публики, которое сводит поэта в могилу. Не время и не место здесь рассказывать о том, что привело Гоголя к его неожиданной смерти (для этого надо рассказать всю его жизнь, начиная с детства, а может быть, еще и до него), но нельзя спокойно отнестись к этой попытке порисоваться на фоне его похорон. Уважение к преданию, о котором говорил Пушкин, предполагает наличие двух компонентов: знания и любви. Любовь я поставил бы на первое место, ибо знание без любви не многого стоит. «Обязанность стиха быть органом стыда»,— писал когда-то А. Вознесенский, и сейчас он не выполняет своих обязательств.

Но сначала о знании.

Да, Гоголь боялся смерти, как боится ее всякий живой человек. Да, он написал в «Завещании», которое цитирует Вознесенский, что просит не погребать его, «пока не пока-

жутся явные признаки разложения». Но это писалось в июле 1845 года, когда Гоголь был близок к смерти и когда болезнь заставила его вызвать священника и собороваться. Это написано *за границей, в чужой стороне,* где Гоголь имел все основания опасаться, что с его прахом обойдутся не как должно. И это вовсе не имеет отношения к тому, что кто-то (Гоголь в стихотворении Вознесенского называет этих людей «вы», «они») не понимает его и злонамеренно хочет закопать живым. Что же касается летаргического сна, то скульптор Н. Рамазанов, снимавший маску с лица Гоголя, писал: «Я не вдруг решился снять маску, но приготовленный гроб... наконец, беспрестанно прибывавшая толпа желавших проститься с дорогим покойником, заставили меня и моего старика, указавшего на следы разрушения, поспешить снятием маски...» Кроме того, известно, что Гоголь был похоронен в сюртуке, а не во фраке, что гроб Гоголя «несли по стране» (по Москве) не «витии», как пишет Вознесенский, а студенты и профессора Московского университета, почетным членом которого он состоял, что выносили его из дома люди, близкие ему, и в том числе А. Н. Островский, и что «вы», которое поэт так уничижительно адресует «вставшим в кольцо» у гроба Гоголя, не может относиться ни к ним, ни к Грановскому, Хомякову, Щепкину, кто действительно стоял в эти часы возле него, и неизвестно случая, чтоб кто-то когда-то «выпивал» на могиле Гоголя, которая всегда была предметом поклонения на кладбище Даниловского монастыря и всегда ухожена, и что, я уверен, никто сейчас не «сморкается» у плиты, на которой написано: «Здесь погребено тело Николая Васильевича Гоголя». Не видел я этого, не слышал, и, по-моему, это такая же несправедливость по отношению к современникам, как и по отношению к тем людям, которые были современниками Гоголя.

Но зато все это вписывается в уютную схему «непонимания», идею глухоты публики (и века) к поэту, которая так провинциально-мелка и суетна на фоне действительных мук и смерти Гоголя. В самом деле, мало ему было страданий в его последние часы, он должен теперь страдать постфактум в стихах Вознесенского! Он должен страдать в сплетне и защищаться от сплетни же, говоря:

Разве я некрофил? Это вы...

Кто внушил А. Вознесенскому это чудовищное подозрение? Это такая же ложь, как то, что когда Гоголя отпевали,

шел дождь (был февраль, день хотя и не морозный, но со снегом), что он «вскрывал пролетая гроба». Где и когда это было? В «Вии»? В «Страшной мести»? Но в «Вии» это делает сама панночка, ведьма, а не Гоголь, да еще «пролетая». А в «Страшной мести» встают из могил мертвецы, вызванные наружу грехом своим, нечистою силою, еще живущею на земле в образе колдуна, который зарезал младенца. Отмщенье вызывает их из могил, неотмщенная кровь дитяти. И это называется «вскрывать гроба»?

Я уж не говорю о том, что монолог, вложенный Вознесенским в уста умершего Гоголя, вовсе не соответствует тому настроению и состоянию, с каким подлинный Гоголь ушел из жизни. Не было в его последних словах и записках, которые он писал на клочках бумаги крупным детским почерком (как бы осуществляя мечту своих героев о возвращении в «детство») ни обвинений, ни порицаний в адрес своих соотечественников. Он никого не винил в своей смерти, ни на кого не кивал. Он обращался в мыслях к себе же и писал: «Как поступить, чтобы признательно, благодарно и вечно помнить в сердце моем полученный урок?» Рядом с этими словами, точнее, под ними, Гоголь нарисовал книгу, которая захлопывает человека с лицом, профиль которого напоминает профиль автора «Мертвых душ». Что означал этот рисунок? Конец жизни? Конец книги? Мысль о том, что он сделал все, что мог? Смерть Гоголя, сожжение второго тома «Мертвых душ» величественней тех одиозных ассоциаций, которые вызвала она у А. Вознесенского. Тут поэт, говоря словами Гоголя, панцирь богатыря напяливает на хилое тело карлика, ибо Гоголь в стихотворении А. Вознесенского — карлик по сравнению с подлинным Гоголем.

Но до сих пор речь шла о фактической стороне этого стихотворения, теперь речь пойдет о поэтической. Один писатель в предисловии к сборнику стихов Вознесенского как-то сказал, что его строительный материал — метафора. Метафора — прекрасное оружие поэзии, но она оружие *не* поэтической *техники,* а оружие *мысли,* страдания, великого переживания и великого опыта. «Как гений чистой красоты»,— писал Пушкин, и это было высшее одухотворение чувства любви. «Ангел» — назвал Лермонтов свое стихотворение, посвященное матери. Русская классика оставила нам в наследство *не приемы,* а дух, великие идеи и великие чувства, которые сами искали адекватную им форму. Чистое «мастерство», мастерство, понимаемое как ловкость, изыск, блеск и т. д., никогда не считалось в русской литературе мас-

терством, и еще Белинский писал, что «то, что художественно, то уже и нравственно».

Метафора, не обеспеченная нравственно, делается обоюдоострым оружием, она поражает предмет, о котором пишет поэт, и самого поэта. Она, как бумеранг, возвращается к нему, чтоб проделать с ним то же, что он проделал с предметом своего изображения.

Вы вокруг меня встали в кольцо,
Наблюдая, с какою кручиной
Погружается нос мой в лицо,
Точно лезвие в нож перочинный...

И это говорится о *лице Гоголя*, говорит сам мертвоживой Гоголь, которого «защищает» от хоронящих его А. Вознесенский! Вот она — смертоубийственная метафора, не обеспеченная никаким сочувствием, никаким чувством! Она страшней непонимания, равнодушия, ибо она активна и тщится быть сочувствующей. Но внутри ее — холодная игра памяти, честолюбие «находки», аллитерации «нос — нож», и ничего больше. Как обнажен, как бесстыдно гол в этом месте *умысел* и как далек тут ум от сердца! «Летаргический балаган», о котором пишет А. Вознесенский, это не балаган похорон Гоголя (они были горем прощания с ним), а балаган поэтический, который саму смерть превращает в представление.

Встав фамильярно на одну ногу с великим, сравнив лицо Гоголя с ножом перочинным, поэт далее позволяет себе все. Он сравнивает его с Вием («Поднимите мне веки, соотечественники мои...»), пишет про то, что «грешный дух» его то «бронирован в плоть» (потом выясняется, что это уже не «плоть», а «каменья»), про то, что, «вскрывая гроба» в «предрассветную пору», Гоголь, «как из складчатого гриба» (?), «из крылатки рассеивал споры». Он вкладывает в уста Гоголя просьбу пробудить его «от галиматьи» (?) и, играя на формуле «смех сквозь слезы», от его же имени заявляет: «вместо смеха открылся кошмар». Что значит «вместо смеха»? Будто смех Гоголя с самого начала не подозревал о «кошмаре», был только «смех»? Не успев рассказать о «порах» и «спорах», А. Вознесенский — через строфу — пишет: «Жизнь сквозь поры несется в верхи». Какие «верхи»? И разве нет смыслового отличия между словами «вверх» и «верхи»?

Стоит лишь раз *позволить* себе такое, как далее пойдет спорее и быстрей. И дальше в шею мертвому Гоголю впи-

вается «комар» (рифмующийся с «кошмаром»), который «один» его «понимает», жизнь Гоголя сравнивается с пузырьками воздуха, поднимающегося со дна недопитого стакана нарзана, мы узнаем, что у него «из-под фрака украли исподнее», а сам он о себе говорит: «Что достигнуто? Я в дураках».

Разбуди меня, люд молодой,
Мои книги читавший под партой.
Потрудитесь понять, что со мной.
Нет, отходят попарно.

Что значит «отходят попарно»? — Какая нелепица и безответственность слова! Слово расшатано, разболтано, необязательно, неединственно. Поэтический вкус отказывает А. Вознесенскому. «Любят похороны витии,— пишет он,— поминают, когда мертвы, забывают, когда живые». Но кто здесь витии? Те, кто хоронит, или те, кого любят хоронить? Родительный ли это падеж или именительный? Ведь хоронят в стихотворении поэта, а поэт — тоже вития...

Вскройте гроб...—

заканчивает свои стихи А. Вознесенский. Нет, мы не будем этого делать. Пора и остановиться. Пора перейти от негодования к сожалению, к грустному чувству об обмелении таланта. Поэтическая юность А. Вознесенского так человечно вспыхнула, так хорошо занялась. Помните «Осень», «Мастеров»? Помните «Осень в Сигулде»? В клетках необыкновенных строк билось живое сердце — и от того пульсировала форма, менялась, переформировывала себя. Форму искал дух, клокотавший в тексте. Он ломал и он строил, как обещал построить свои города в «Мастерах» А. Вознесенский. Сегодня он, по-моему, все более и более отходит от строительства, от того светлого истока, который питал его дар еще совсем недавно. И это вызывает чувство участия и сочувствия. А. Вознесенский в ранних своих стихах (да и позже) часто писал, что надо жалеть поэтов, понимать поэтов. Но как быть с поэтом, который не жалеет собрата своего?

Про такие случаи у нас на Руси говорят: «Ради красного словца не пожалеет ни мать, ни отца». В данном случае А. Вознесенский не «пожалел» Гоголя. Но и поэзия не пощадила Вознесенского.

Закончить я хочу все же словами обнадеживающими,

а не разочаровывающими. Их сказал Гоголь. Вот они: «Нет, не силы его оставили, не бедность таланта... виной пустоты содержания последних стихов его... нет — другое его осилило: свет любви примеркнул в душе его — вот почему померкнул и свет поэзии. Полюби потребное и нужное душе с такою силою, как полюбил прежде хмель юности своей — и вдруг поднимутся твои мысли наравне со стихом, раздастся огнедышащее слово...»

IV

Д. Гранин — писатель умный, но дисциплинированный. Читая его, знаешь, что если дело и дойдет до риска, до роковой черты, где правда как бы превышает себя, как бы обретает ту свободу, которая уже не поддается ни расчету, ни вдохновению, то тут же последует и остановка, тут же, над самой пропастью, все и притормозит и мирно отбуксует обратно — туда, где нет ни страха, ни риска. Иной раз ходишь по острию, кажется, черта между дозволенным и недозволенным исчезнет, сотрется, и приятный холодок опасности проникает в сердце, но и это переживание на мгновение, на мгновение заблуждения, потому что Гранин решительно против таких пассажей, потому что ум у него сторожит и караулит и не допустит к своевольничанию ни чувство, ни воображение.

Так было всегда, так случилось и в «Картине».

«Картина» — роман алгебраическое упражнение, но без неизвестных. Противоборствующие силы заключены в скобки, вынесены за скобки, производится операция по вычитанию, сложению, делению. Но как умный учитель, задающий студентам задачу, знает ее окончание, так и Гранин знает ответ, держит его при себе и в финале спокойно выкладывает на стол: нате смотрите — вы старались, отгадывали, а он был у меня в кармане. Тут не только решение математическое и ответ безошибочный, но и расстановка слагаемых, вычитаемых и делимых та же, ничуть не отличающаяся от математики, хотя речь идет о людях, об идеях и даже о боге.

Да, и о боге Гранин пишет, в современном романе не обойтись без бога, а Гранин — современный писатель, он всегда начеку относительно того, что на повестке дня, что проклевывается или ждет своего обозначения в литературе. Когда-то это были физики, наука (роман «Иду на грозу»), сейчас бог — памятники старины, технократия, бюрократия.

Гранин берет в главные герои человека, который соеди-

няет в себе черты технократа, бюрократа и вместе с тем некоего славянофила, что ли, если опять-таки выражаться современным языком. Лосев — председатель горисполкома, его ум забит заботами о стульчаках для детского сада, о строительстве жилья, школ, о размещении в городе филиала фирмы счетно-вычислительных машин. И в то же время он коренной лыковский житель, он любит этот город с его старинными лабазами, колокольнями, Жмуркиной заводью. Жмуркина заводь — это ответвление речки, которую когда-то изобразил художник Астахов на своем холсте и которую теперь собираются извести. За эту Жмуркину заводь, о судьбе которой он в начале романа и не помышлял, Лосев в конце романа стоит горой: он готов ради нее отказаться от любви, от должности, от повышения, от карьеры.

Вначале это вполне лощеный, верткий бюрократ — с улыбочками, с дрессированной волей, правда, несколько превышающий по своим возможностям бюрократа районного масштаба; в конце это сломившийся от сомнений интеллигент, интеллигент, выбитый из колеи ностальгией по прошлому, по всему тому, на что наступает безжалостная НТР.

Гранин сначала дает нам «делового человека» (этим и откликаясь на спрос времени), затем — вовсе не делового, даже антиделового, целиком доверяющего своим чувствам, а не уму, своим воспоминаниям, а не ориентации на настоящее. Лосев склеен из двух противоположностей, умело подработан и подогнан под нестандартно-стандартный тип, в котором есть и безумство некоторое, некоторая вольность в мыслях, и предельность всех этих безумств, этих загибов и перегибов.

В иных романах и идея может стать героем, героем со своей судьбой, с полной неизвестностью пути, с полной непроницаемостью насчет окончания этого пути, потому что жизнь этой идеи не умышленная жизнь, потому что и автор иногда не волен над ее выбором, потому что искусство тут выше творца.

В Гранине творец, автор чересчур уж преобладает, преобладает с таким перевесом, что и идее, человеку простора уже не дается, повинуются они железной логике сюжета, узде умысла, и строгий надзор автора не дает им очень уж занестись.

Сама идея картины кажется мне весьма запланированной, запущенной с однозначной нагрузкой в сюжет. Это идея и сюжет искусства, вступающего в противоречие с технократией и всем комплексом «технократических

чувств», искусства, которое таки берет верх, которое шире НТР, древнее НТР, долговечнее НТР. События вокруг картины в романе организованы Граниным, и организованы так, что видны следы организации, вербовки, следы распределения обязанностей.

Лосев — двоящийся герой, Уваров — цельнометаллический, это бюрократ без изъяна, чистый без примесей. Все при нем работает на бюрократию с иголочки, на бюрократию презентабельную, бюрократию с лоском. И его затемненные очки, и американский карманный компьютер (сам купил в Штатах), и диктофон. Да и стиль семейной жизни Уварова с отрегулированным бытом — это стиль бюрократа высшего пошиба, «со знаком качества». «От него,— пишет Гранин,— передавалось ощущение хозяина, т. е. здравого смысла». В Уварове живет здравый смысл, в нем тикает секундомер, он сам, как говорит он о себе, «компьютер».

Уваров — компьютер, а Поливанов — это человек, который когда-то жег на площади Лыкова иконы и старинные книги (когда был «начальником» города), а теперь кается, на смертном пороге видит бессмысленность всей своей жизни и хочет что-то подправить, восстановить, списать со своего исторического баланса. Это кающийся левак эпохи военного коммунизма, который и жизнь прожил, как ту эпоху — без поблажек себе и другим и уж, во всяком случае, без каких-то там чувств и слюней по поводу какой-то картины.

Гранин без колебаний подводит его к смерти и заставляет публично просить прощения у народа чуть ли не на улице. Поливанов просит Лосева дать ему произнести речь по радио или выступить на площади. Он и умирает на пути к дому Кислых (дому, который изображен на картине), умирает на мостовой, не успев довести идущую за ним манифестацию до этого дома. Дом хотят снести — Поливанов бросается на его защиту. Идее технократии (Уваров) противопоставляется идея неуправляемой искренности, которая при одних обстоятельствах может творить зло, при других — добро.

Пример Поливанова заражает Лосева. Смерть Поливанова, надгробная речь на могиле Поливанова, которую произносит председатель горисполкома, сами похороны, которые превращаются чуть ли не в демонстрацию (сильная умственная натяжка Гранина), решают исход дела в пользу картины. Колеблющийся Лосев становится неколебимым, в смущение введены и Уваров (из области) и Орешников (из Москвы). В довершение всего, как гром среди ясного

неба появляется статья в «Правде» в защиту Жмуркиной заводи и картины Астахова — и тут стоящий на нижних ступенях лестницы Лосев получает верховную поддержку.

Пересказывая этот сюжет, я вспоминаю роман Д. Гранина «Иду на грозу». Там дело тоже доходило до края, там тоже умирал один из главных героев (академик Дан), но и там торжествовала справедливость, добродетель брала верх и мучающий героев конфликт благостно разрешался, выпускал из себя пар. Ученик Дана — Крылов — получал гарантии для честной работы в физике, к Крылову — в награду за его упорство — приходила и любовь. Эту компенсацию получает и Лосев в виде любви учительницы Тани Тучковой.

Таня Тучкова в романе представляет молодое поколение. Под его напором гнется Лосев (другой представитель этого поколения — Костя Анисимов), его жесткостью и революционностью вдохновляется, под его взглядом проверяет себя.

Костя Анисимов — молодой человек в джинсах — просто перевоспитывает его. Лосев перестает осторожничать, начинает совершать опрометчивые, с точки зрения делового человека, поступки. Таня Тучкова действует на него с удвоенной силой. Эта слабая девчушка в очках (почти девчушка) приводит его к столкновению с Уваровым и Орешниковым, заставляет развернуться на сто восемьдесят градусов и вообще покинуть Лыков.

Чтоб придать ей немножко сложности и как-то оправдать ее неумеренное участие в делах с картиной, а также в делах Лыкова и Лосева, Гранин делает ее внучкой священника, то есть женщиной, которая читала Евангелие, знает наизусть Бунина и Блока. Она даже вступает в спор с неким еретиком от церкви — Ильей Самсоновичем, служкой в соборе, который восстает на лицемерие верующих. Есть у Гранина и такой тип — он тоже нужен в этой комбинации, без него не обойтись: введя тему церкви, нельзя не ввести и тему оппозиции ей.

Богословские споры между Ильей Самсоновичем и Таней разрешаются в пользу Тани — и так тоже должно быть. Таня и верит и не верит. «Как хорошо. Не верю, а хорошо. Тайна есть. И какая-то важная...» Сделать Таню верующей было бы уж слишком для Гранина, и он выбирает формулу: и не верю, а хорошо. Это дает ему право и Лосева так повернуть к проблеме, что и ему делается удобно при ней — некоторые неположенные размышления появляются у него в голове, но

они как бы текут поодаль, поодаль. Весь груз тут переносится на женщину: она женщина, ей можно.

«Он радовался своей свободе,— читаем мы о Лосеве.— Горячая волна спора обдавала его, но он не позволял ей подхватить, унести. Приятно было видеть усилия Таниного ума, как разбиралась она в Евангелии, в библейских сюжетах, которых не изучали ни в каких институтах, в вещах, казалось бы, начисто исключенных из обихода...»

Речи Тани (в спорах с Ильей Самсоновичем) разжигают Лосева, но разжигают не только речи, но и сама Таня. У Гранина «деловой сюжет» не может обойтись без любви, без подмалевки любви, но поскольку она лишь подмалевка, то и стараться особенно не стоит: было бы «дело», а любовь приложится.

Как человек, привыкший мыслить математически, Гранин и любовь включает в число слагаемых и вычитаемых. Любовь, правда, подразумевает единство взглядов, но далее в действие вступают ее слепые законы, которые у Гранина почему-то не слепы, а зрячи. И здесь все рассчитано, отработано, впрочем, отработано в духе стихии, некой горячки, вакханалии чувств. «Горячая волна обдала его... Она подняла голову, вытянулась, что-то вспыхнуло в ней, дохнуло жаром таким, что Лосев внутренне отпрянул. Где-то там бушевало пламя, что-то плавилось и сгорало...»

Но это прелюдия любви. Далее чувства героев набирают темп: «Она выпрыгнула из постели, как была, в длинной ночной рубашке, забегала по номеру. Босые ноги стучали по ковру глухо, на линолеуме — шлепая...» От стука этих босых ног воображение Лосева возбуждается. В нем тоже что-то начинает «плавиться и сгорать». «Она рассмеялась... Подняла руки, приглаживая разлохмаченные волосы, и от света окна рубашка ее стала прозрачной. Внутри обозначились высокая грудь, длинные полные ноги...»

Обращаю внимание автора на эти дважды повторенные «внутри». Лосев «внутренне отпрянул». «Внутри обозначилась... грудь». Где «внутри»? Внутри чего, рубашки? И как можно «внутренне отпрянуть»?

Что остается делать Лосеву? «Лосев вскочил. Если б была гитара, он сыграл бы, спел, назло принуде, которая управляла им, лишая его всякого выбора». Что за «принуда», какая принуда? Понять я это не могу. Что принуда — картина, обязанность отстаивать ее или сама Таня? Или должностные ограничения, которые не позволяют Лосеву отдаться любви?

Назло принуде Лосев все-таки отдается. «Он увидел, как она страдает за него. Нашлась живая душа, которой важно то, что с ним происходит. Какое это счастье! В той машине деловой жизни, которая к р у т и л а е г о (выделено мною.—*И. З.*) столько лет, редко кто интересовался им самим... Взгляды их встретились, ударились друг о друга. Лосев облизнул пересохшие губы, и в этот момент Таня произнесла голосом, который он потом помнил всю жизнь:

— Идите ко мне».

Предоставлю читателю разобраться самому в том, что последовало далее. «Каждым своим изгибом тело старалось соединиться с другим телом... Это был взрыв жизни, окончательная истрата ее, состояние наибольшей полноты и наибольшего опустошения.

Горячие тела их лежали обессиленно, впитывая покой. Плечи, ноги еще соприкасались, но течение уже разносило их... Опытность ее была неожиданной... Лосеву это нравилось... Лицо Тани поднялось над ним, взошло влажное и счастливое. Груди ее с алыми сосками. Капельки пота блестели на верхней губе. Лосев разглядывал ее лицо, учился читать его...

Лосев удивлялся количеству существующих на свете стихов о всем том, что происходило между ними. Обозначить это словом «любовь» было неинтересно, оно обезличивало... То, что происходило между ними, было так тонко и переменчиво...»

Да, это настолько «тонко и переменчиво», что слово «любовь» тут не подходит. Оно устарело. Деловой человек не привык к иносказаниям в сценах любви. Стихи, литература его не устраивают. Ему подавай рубенсовскую плоть и щекочущую «опытность». Если не назвать все своими именами, будет не то, несовременно. И Гранин во вкусе инженерии любви преподносит ему эту инженерию. И тут он оказывается на уровне ненавистной ему НТР. Впрочем, слово «ненавистной», пожалуй, не подходит. Гранин за то, чтоб искусству было хорошо и НТР хорошо. Чтоб одно другому не мешало, одно другое не теснило. Скажем, в живописи он за высокое искусство, за чистоту сюжета со Жмуркиной заводью, а в обслуживающей НТР беллетристике — за срывание покровов с тайн.

Его собственное письмо как бы противоречит всей идее романа: роман **за** картину Астахова, а язык романа, скорей, **против** нее. Это технократическое отношение к слову не как к духовной максиме, выражению духовной максимы, а как

к орудию информации, подсобному **средству**, тогда как в искусстве слово (по заключенному в нем смыслу) **цель.**

И еще о языке. Гранин пишет: «Впервые после школы он произносил стихи (выделено мною.— *И. З.*)... Внизу шли воскресные люди... Несмотря на митрополита, народу не прибывало... Он невольно заражал своим чувством». Штампы и проходные слова смешиваются в языке романа с глухотой к слову, с обезличиванием текста. Кто такие «воскресные люди»? По Гранину, те, что в воскресенье гуляют по городу. Но тогда можно сказать: над столом летали воскресные мухи. По дороге бежала воскресная собака. И как можно «произносить стихи»?

Я помню книгу очерков Гранина о поездке за границу. Там в словах была четкость и ясность, как в осеннем пейзаже. Все просвечивалось личным чувством автора — и резкость зрения была следствием работы по отбору и выбору слов. Там проза Гранина достигала некоего равновесия между словом и чувством — там был человек и не было **задания**, там личность автора свободно растворялась в материале.

В «Картине» Гранин ищет этой санкции, этого верховного поощрения у собственного замысла, у той надзирающей силы, которая не позволяет ему быть свободным. И это связывает ему руки в выборе слов.

Есть и еще один важный просчет в «Картине». Просчет этот — сама картина, так насильственно поставленная в центр повествования, так заполнившая и подчинившая себе все в нем. Эта картина, как идол, распоряжается человеческими чувствами, казнит и милует, но она еще и физически занимает в романе много места. Роман начинается с описания картины, с описания изображенного на ней вида, и далее эти описания следуют одно за другим, наплывая одно на другое, затирая предыдущее изображение, натирая на нем мозоль. Пейзаж картины становится отвлеченностью, окостеневшим символом, недвижной идеей о Жмуркиной заводи (о том, что на картине изображена Жмуркина заводь и дом Кислых, только и помнишь), а не живым холстом, на который достаточно раз взглянуть, чтоб его запомнить. Эффект всякого живописного творения всегда эффект первого впечатления, мгновенной вспышки, которую производит встреча с картиной или портретом, причем не в содержании тут дело, а в красках. Таинственный язык красок, их согласие, их внутренняя жизнь бьют по глазу и вызывают

волнение, увлечение, музыка живописи без посредства слов проникает в сердце. Слова, объяснения могут лишь поддержать литературную часть живописного полотна (если она есть), но ничто не может заменить этого первого осязания глаза, внезапного схватывания и сюжета, и смысла, и цвета, которые даются только тогда, когда **видишь** картину, остаешься с нею один на один. Потом можно вглядываться, стоять возле холста часы и уходить все глубже и глубже в свое собственное переживание, но все же это будет движение по пути этого переживания, движение, образовавшееся от толчка первого впечатления.

Гранин пренебрегает этими отношениями человека и живописи. Он смазывает эффект первого впечатления постоянными возвращениями к картине, постоянными напоминаниями о том, что на ней изображено, как изображено. Каждый герой, входя в роман, обязан столкнуться с картиной, поклониться картине, осмотреть картину. И всякий раз возле него оказывается автор, который, как словоохотливый экскурсовод, спешит дать разъяснения насчет холста. Роман начинает простаивать на наших глазах — простаивать от недостатка действия, от этих разъяснений, от того, что нам буквально приходится стоять перед холстом Астахова и в который раз всматриваться в этот холст.

Живопись оттого и живопись, что говорит своим языком, и язык слов не может заменить язык красок. Можно понять писателя, когда он ставит в центр романа или рассказа известное полотно — полотно, которое кто-то из читателей видел или мог видеть (как сделал это Достоевский в «Идиоте»), но картина-аноним, картина — плод воображения автора — всегда гомункулус, существование которого (существование в наших чувствах) мы вправе подвергнуть сомнению.

Читатель должен поверить Гранину на слово, что картина Астахова — шедевр, автор должен заручиться этой безоговорочной поддержкой читателя, а читатель — закрыть глаза на шедевр, подразумевая, что он шедевр. Это создает неравноправные отношения читателя и писателя, создает натяжки в отношениях между читателем и картиной, героями и картиной. Недвижность и механистичность этого главного символа романа набрасывают свой свет и на людей, на пересечения идей, на проблематику романа.

Гранин пытается оживить картину, освежить картину, вписав на нее купающегося мальчика,— так видят картину в начале романа Лосев и в конце романа художник Бадин.

Этот купающийся в Жмуркиной заводи мальчик — и сам Лосев, и символическое дитя, прообраз надежды.

Но и эта деталь, на которую уповает Гранин, не меняет дела. Картина по-прежнему остается недвижной, на механическом символе появляется еще один символ, символ наклеивается на символ, и арифметика опять вступает в свои права.

Недаром картине противопоставляется не что иное, как филиал фирмы счетно-вычислительных машин. На месте Жмуркиной заводи хотят возвести не завод, не жилой дом, а именно это — символ прогресса XX века. От этой арифметики зависит и другая арифметика. По одну сторону занимают место отцы, по другую — дети; на одном полюсе оказываются бюрократы и дельцы, на другом — бессребреники-энтузиасты. В романе есть реформаторы (Лосев), поборники «малых дел» (военком), старые большевики (Поливанов), эмиграция (Лиза Кислых). Все они, как в музыкальной шкатулке, движутся друг возле друга, пути их пересекаются, колесики и винты срабатывают и не дают машине остановиться. Нить от отца Лосева (честного интеллигента, гадавшего о загадке мироздания) тянется к Лосеву, нить от отца Пашкова тянется к Пашкову. Пашков — карьерист, отец его, занимавший когда-то высокий пост, сломался на карьере. Он покончил с собой, когда его понизили в должности.

Проблема карьеры вообще весьма занимает Д. Гранина. Может быть, и картина понадобилась ему **только для того,** чтобы высказать несколько мыслей о карьере, для этого понадобилось и все остальное, была заведена пружина и рассчитано время игры. Лосев, как я уже говорил, покидает кресло председателя горисполкома. Он многозначительно у х о д и т, не «его уходят», как говорят, хотя и «его уходят» тоже, но уходит преимущественно он сам, по собственному почину, без подсказки извне.

Пестрая биография героя Гранина, впрочем, изобилует уходами. Он был атомщиком, водопроводчиком в жэке (где, по словам автора, и выпивал, и халтурил и даже брал «на чай» с жильцов), работал на стройке, на Севере. Председатель горисполкома не первая и не последняя его должность. Гранин дает понять, что и теперешнее положение Лосева — он вновь прораб на какой-то стройке — е щ е н е в е ч е р. Потому что Лосев — «человек из легенды», он «вернется... потому что обстоятельства именно такого человека потребуют», потому что купающийся мальчик на картине — это

не просто мальчик, это возрождающийся Лосев, новый Лосев, это, наконец, намек на то, что мальчики еще придут и свое слово скажут.

Будем надеяться.

А пока Гранин решает в Лыкове все устроить так, чтоб и идея Лосева не пострадала и чтоб не очень уж она выглядела розовой. Он ставит на место Лосева бюрократа Морщихина (показывая, как вреден уход таких людей, как Лосев) и делает директором музея, расположенного в доме Кислых (где висит теперь картина), Костю Анисимова. Он заканчивает роман по-гранински: никому не нанося непоправимой обиды, ставя вопрос остро и вместе с тем не заостряя его, подводя нас к черте и не переступая ее.

ВМЕСТО ПОСЛЕСЛОВИЯ

Упрек, который бросают критике,— упрек в том, что она слишком занята литературой, занята собой,— справедлив.

После социальных баталий шестидесятых годов критика определила себе более узкую зону — зону собственно эстетическую. Но я бы не спешил отзывать ее оттуда страждущим «SOS». Потому что пребывание в этой зоне ей ничем не грозит. Потому что, изживши иллюзии социальности, она вернется к ней, но с иным багажом.

Критику все еще числят в обозе, считают обозом, отставшим от ушедшей вперед пехоты. Критика, по мнению некоторых,— это кухня, которая вечно не поспевает за солдатом, за что солдат справедливо клянет ее. Он-то воюет, а она шастает по тылам. Но не поменялся ли сегодня тыл с фронтом? Не в обозе ли нынче поэзия и проза, а не критика? По части мысли (а в ее ранцах самая тяжкая поклажа — мысль) критика может тягаться с прозой, не говоря уж о поэзии.

Пожалуй, споры и разговоры вызывают сейчас не книги прозы, не новый роман или поэма, а книги критиков и историков литературы.

Говорят, что беда критики — элитарность. Я думаю, что беда критики — конформизм.

Когда-то Н. Полевой, издатель «Московского телеграфа», писал, что для того чтобы стать критиком, надо кого-то «положить». Однако еще важно, кого «положить». Я читаю статью молодого критика. Он искусно критикует книгу другого критика — уже со стажем. Последний — тоже талантливый, даже очень талантливый, но несколько «завирающийся», может быть, чересчур отдающийся своим

филологическим фантазиям. Его тут же «бьют» в одной газете, в другой — «бьют» по книге, которая вышла много лет спустя после выхода предыдущей. Печатается этот критик редко, должностей не занимает. Совершенно ясно, что «бить» его в таком положении — «бить лежачего». Но молодой критик как раз тут как тут. Он без жалости танцует на книге своего собрата.

Я думаю, что такая смелость не принесет ему славы. Кого-нибудь побольше этот прыткий молодой человек побоится задеть. Он подумает о своей безопасности. Он герой против слабого, кот среди мышей.

Уроки русской критики — уроки порядочности. Критика не профессия, а поведение. Критическая статья не только феномен вкуса автора и его литературного дара, но и поступок. Сплошь и рядом мы видим, как подчиненный хвалит начальника, как «кладут» безответных пупкиных, как делаются дела в литературе, а не идет битва за истину. В критике шестидесятых годов было много риторизма даже, может быть, сектовости, но она придерживалась принципа честности в отношении к исповедуемым ею идеям.

Иной критик хвалит кого попало, обслуживает нужных людей и думает, что он когда-нибудь этим людям всю правду в глаза скажет. Но нет, не бывает такого. Смелость, как и конформизм, в нашем деле — почти привычка.

Никто так не роняет достоинства критики, не дает основания судить о ней как о сфере обслуживания, как тот, кто послушно изгибается в сторону обстоятельств. Белинский при жизни Пушкина поставил Гоголя выше Пушкина, поставил на место, как бы оставленное Пушкиным, и был за это замечен Пушкиным, ценим Пушкиным. Случай в наших условиях невероятный.

Говорят, что, когда критик долго молчит, это вычеркивает его из критики. Но молчание молчанию рознь. Когда молчит N,— это одно дело, когда молчит такой критик, как, скажем, И. Виноградов, которого мы знаем по его прекрасным работам,— это другое. Такое молчание заметно. Я бы даже сказал, оно качественно.

Или Николай Николаевич Яновский. Он-то как раз печатается, но о нем не пишут. Н. Н. Яновского я очень люблю. Это критик высшего благородства и высшей трудоспособности. Литературная Сибирь обязана ему своей историей, как русская историография Нестору.

Мы не ценим своего критического богатства. В «Литературной газете» есть рубрика «Штрихи к портрету». Чьи

«портреты» там только не печатаются! Иной раз смотришь, накропал какой-нибудь мастер две-три повести — и он украшает собой картинную галерею литературы. А среди критиков как будто и мастеров нет, как будто какой-нибудь имярек, описавший без особого знания русского языка буровую или заседание профкома в шахте, уже герой, уже личность, а критик, составивший бы честь любой литературе мира, никто.

Жить и писать в окружении талантов — счастье. Счастье для пишущего и для литературы. Это создает твое собственное внутреннее напряжение и напряжение вокруг тебя. Счастье, что эти таланты есть. Я бы мог назвать, по крайней мере, полтора десятка имен, которые есть цвет нашей критики и цвет русской литературы. Цвет в отношении мастерства, высоты критериев и истинного мужества.

СОДЕРЖАНИЕ

Игорь Петрович Золотусский

ОЧНАЯ СТАВКА С ПАМЯТЬЮ

Рецензент *В. Енишерлов.* Редактор *Т. Маршкова.* Художник *Н. Стасевич.* Художественный редактор *Е. Андреева.* Технический редактор *Н. Децко.* Корректоры *Т. Воротникова, Г. Голубкова.*

ИБ 2619. Сдано в набор 01.02.83. Подписано к печати 22.06.83. А06644. Формат изд. 84×108/32. Гарнитура литер. Печать высокая. Бумага тип. № 3. Усл. печ. л. 15,12. Усл. краск.— отт. 15,12. Уч.-изд. л. 17,23. Тираж 25000 экз. Заказ № 11 Цена 85 коп.

Издательство «Современник» Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли и Союза писателей РСФСР, 121351 Москва, Г-351, Ярцевская, 4

Книжная фабрика № 1 Росглавполиграфпрома Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Электросталь Московской области, ул. им. Тевосяна, 25

Отпечатано с фотополимерных форм «Целлофот»

